ARTA PLASTICĂ

ANUL 4 Nr. 4

ARTA PLASTICĂ

REVISTA EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
4 — 1957

CUPRINSUL

TRAIAN CORNESCU: Amintiri despre Ștefan Luchian; PETRU COMARNESCU: Tehnica picturală a lui Ștefan Luchian; I. JIANU: Ce a adus nou Luchian în pictura romînească; Gînduri despre Luchian 2

★

CARMEN RĂCHIȚEANU-HOFFMAN: Paciurea 10

Expoziția anuală de grafică

N. ARGINTESCU-AMZA: Expoziția anuală de grafică 1957; V. DOBRIAN: Despre dezvoltarea gravurii la noi; V. KAZAR: Reflecții în jurul expoziției de grafică 12

★

ȘTEFAN BORGHIDA: Leon Alex, un precursor de seamă a artei noastre militante 19

Prin sălile de expoziții

RADU BOGDAN: Henry Catargi, S. Ziffer; I. JIANU: Ion Vlasiu; MIRCEA DEAC: Aurelia Ghiață; AMELIA PAVEL: Céline Emilian, Rezeda Moga; V. BENEȘ :G. Lazăr, Ionescu Sin; N. ARGINTESCU-AMZA: I. Musceleanu, Elena Niculescu-Deșliu, I. Pacea, Gh. Răducanu, Lucreația Szasz, Carmen Răchițeanu Hoffman; GH. POENARU: Traian Sfințescu 23

★

ȘTEFAN ROLL: Un popor a ieșit singur la lumină 35
JACK BRUTARU: Aspecte romînești văzute de artiști plastici din R. Cehoslovacă 36
GHEORGHE DINU: Expoziția generală de artă plastică din R.P. Bulgaria 38
ȘTEFANIA SCHWARTZ: Impresii din Albania 41

Carnetul pictorului

IOAN MIREA: Meditații de atelier 43

★

PAUL CONSTANTIN: Artă și industrie 44

Brigăzile de tineret în documentare

MARIA CONSTANTIN: Babadag I; P. C.: Babadag II; A. S.: Hunedoara și Brăila 46

Șantier

O nouă lucrare de sculptură monumentală 48

Discuții

PETRE GRANT: Afișul modern 49

Pagini de antologie

ANGELA VRANCEA și ION VÎLCEA: Nicolae Tonitza, critic și literat 52

Din activitatea Uniunii Artiștilor Plastici

Arad; Ploești; Cluj; București; Petroșani; Constanța 54

Caleidoscop

Muzeul de artă din Iași; Două filme de istorie a picturii; De la pasărea din Oboga la... pasărea măiastră a lui Brâncuși; București 1458 — 1958; Intrebări indiscrete; O vizită rodnică; O stampă japoneză; Idei despre artă; Engels caricaturist; Arhitecți și medici artiști plastici; Breviarul de la Muzeul Bruckenthal 56

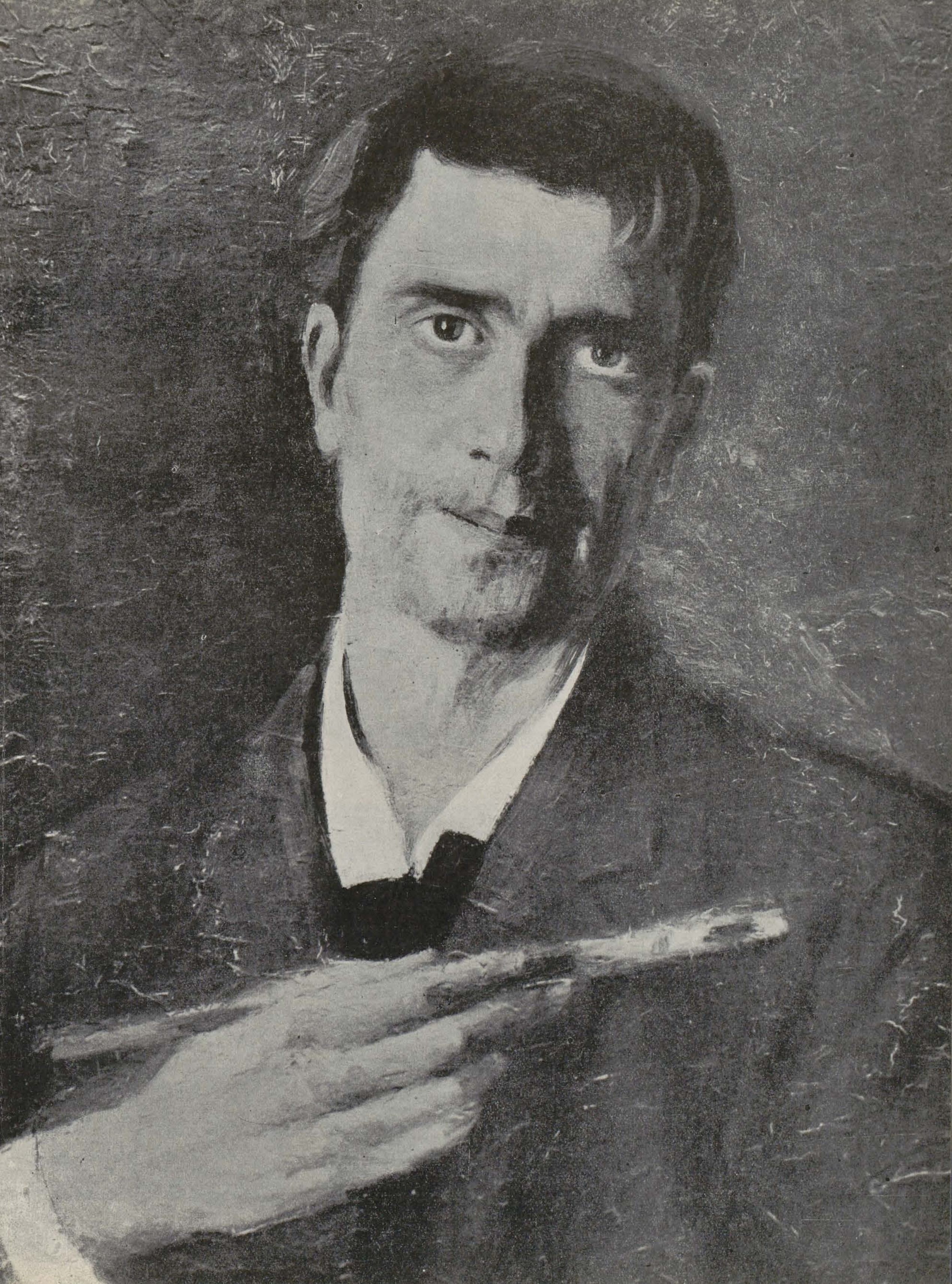
Recenzii

P. COMARNESCU: « Gh. Asachi »; D.: « Die Kunst in der R.V.R. » 61

Ecouri din străinătate 63

Coperta I: PACIUREA — Gigantul — piatră   Coperta IV: ANA ILIUȚ — Tinere țigănci — linogravură

ȘTEFAN LUCHIAN—Un zugrav (Autoportret)—ulei →



Portretul Laurei Cocea — ulei

AMINTIRI DESPRE ŞTEFAN LUCHIAN

TRAIAN CORNESCU

De la început şi nu întîmplător, îmi vin în minte cuvintele rostite nu de mult de Arghezi: « A vorbi despre poet este ca şi cum ai striga într-o peşteră vastă... Nu poate să ajungă vorba pînă la el, fără să-i supere tăcerea.

Numai graiul coardelor ar putea să povestească şi să legene, din depărtare, delicata lui singuratecă slavă...

Într-un fel, Eminescu e sfîntul prea curat al ghiersului romînesc. Din tumultul dramatic al vieţii lui s-a ales un Crucificat... »

Măiestria marelui nostru poet Arghezi a găsit acest cuvînt potrivit fratelui său mai mare; dar forma, prezentarea plastică şi foarte colorată, pare a fi mai aproape, mai potrivită pictorului şi bunului său prieten, el poate fi fruntea şi titlul acestor rînduri închinate lui Ştefan Luchian: Un Crucificat!

Ani mulţi de boală, purtaţi prin cămăruţe întunecoase, prăvălii umede şi pe la rubedenii sărace ca şi el, ţintuit în pat, sau într-un fotoliu cu rotile, singur cu gîndurile lui, fără nici un ajutor, dar mai ales singur, singur şi neînţeles de nimeni.

Vorbea prea puţin, îi plăcea mai mult să asculte. Uneori, cînd te asculta, privirea lui trecea peste: căuta ferestrele care îl legau de lumea din afară, căuta viaţa, atît cît mai putea s-o cuprindă, s-o cunoască şi s-o poată reda lumii prin pictura lui. Cu trupul lui frînt şi slăbit vroia să redea viaţa, pe cînd cei sănătoşi şi toţi ceilalţi din jurul lui se întreceau în a o uita! Purta în suflet şi în minte exemplul luptătorilor pentru frumos şi adevăr din toate timpurile, iar durerea lui trupească, de aproape 15 ani de zile, l-a făcut să înţeleagă ca nimeni altul durerea lumii întregi, şi să întrevadă, dincolo de durerea lui şi a celorlalţi, o altă lume care trebuia să vină mai frumoasă, mai fericită, aşa cum a încercat el s-o zugrăvească.

Era un optimist, veşnic cu zîmbetul pe buze, cu bunătatea în suflet şi însufleţit de dragostea de oameni.

Cunoscuse în tinereţe pe promotorii întoarcerii la natură, la lumea exterioară, care, spunea Delacroix, este ceea ce se chiamă « dicţionarul unui pictor »; alături de Courbet şi Manet, aceştia erau mari reformatori ai artei franceze moderne, luptători împotriva formalismului academic, în contra convenţionalismului şi pentru adevărul necondiţionat.

Pictura luminoasă a lui Manet l-a îndemnat pe Luchian spre căutarea unei capacităţi maxime de impresionare a culorii, iar impresioniştii i-au dat mijloacele de accentuare a expresivităţii imaginilor şi a chipurilor omeneşti nu ca pe un scop în sine, la fel ca pictorilor ruşi Repin, Suricov, Korovin şi Levitan. Dovadă romantismul lui Grigorescu, care, prin concepţia sa artistică era urmaşul natural al lui Aman, la care problema picturală stăruia mai mult asupra motivului, asupra subiectului, care trebuia să fie romantic, idealizat, frumos şi atrăgător.

Dar adevărul, realitatea vieţii noastre de atunci cerea o altă rezolvare, alta decît cea împrumutată superficial de la Paris, una a noastră în care omul să fie aşa cum este şi nu o păpuşă, un accesoriu amuzant aşezat şi potrivit într-un peisaj sau cadru pitoresc (Şirato dixit).

Privind tabloul *Tăietorul de lemne*, pictorul Pallady a spus: În această pictură Luchian a reuşit să rezolve problema pe care şi-a pus-o mereu Grigorescu în opera lui.

Şi avea dreptate din punct de vedere al tehnicii picturale, cu singura deosebire că în acest tablou omul nu este un accesoriu amuzant ci un biet lucrător obosit şi resemnat, odihnindu-se într-un dudău de buruieni din mahalaua Bucureştiului.

Am ajuns acum la marele ajutor pe care l-a primit Ştefan Luchian de la pămîntul nostru romînesc, de la cei care scriau despre ţara romînească, şi de la cei care, cu ideile lor generoase, căutau să ne ajute şi să ne formeze.

El a primit un mare ajutor de la cei care luptau împotriva idealismului şi romantismului german, trîmbiţat de Titu Maiorescu (acel Titu Maiorescu care afirmase într-o conferinţă la Iaşi că femeia este inferioară bărbatului pentru că are craniul mai mic cu 10%), de la cei care lucrau la « Contemporanul », de

la criticul Dobrogeanu Gherea, de la prozatorul Ştefan Basarabeanu şi de la alţii care ridicaseră steagul adevărului şi al realismului în artă.

Ajutor i-a dat şi Creangă, şi Eminescu, şi mai ales prozatorul Mihail Sadoveanu, care l-a învăţat să iubească smalţul dealurilor, al peisajului romînesc.

Acestea toate mi le spunea seara, stînd de vorbă şi gustînd dintr-un calup de îngheţată, aproape singura lui hrană, care-i astîmpăra jăratecul din piept.

Lunga lui singurătate nu a fost o izolare într-un turn de fildeş; a fost mai ales un prilej de meditare, un prilej de concentrare, de revizuire a ideilor şi mijloacelor artistice şi tehnice, un timp de încercări, de experienţe şi de studiu serios al materialelor şi al mijloacelor de exprimare.

Cercetările lui personale, folosind şi bagajul pe care-l avea de la meşterul lui iubit, Grigorescu, l-au purtat spre nişte concluzii care, din punct de vedere ştiinţific, prezintă o mare importanţă.

Pot să spun că la un moment dat, un an de zile întreg n-a lucrat decît în acuarelă, apoi numai în pastel, tempera şi apoi iarăşi uleiul, dar cu totul altfel decît înainte. Despre aceasta numai şi s-ar putea scrie foarte mult.

Din moment ce te foloseşti de materiale, trebuie să le cunoşti calităţile şi defectele, să ştii să le întrebuinţezi ca să-ţi dea maximul de expresivitate.

Rîdea cu mare plăcere de o butadă a lui Grigorescu, care ar fi spus odată: Culoarea, poţi s-o pui şi cu tocul de la cizmă! « Era moşul un mare şugubăţ» — mi-a spus el atunci.

Cîţiva pictori mai tineri, Iser, Dărăscu şi alţii, modernişti şi plini de temperament, discutînd cu el şi auzindu-l cum preamărea şi lăuda pe pictorii Renaşterii italiene, pe Tiţian, Tintoretto, etc., l-au întrebat: « Dar bine, babacule, dacă-ţi plac aşa de mult, dece nu lucrezi ca ei? » *Nu lucrez, pentru că nu pot*! Şi făcea mare haz de naivitatea celor care-l întrebaseră.

Cunoştea bine tehnica celor din Renaştere şi din toate timpurile şi viaţa atelierelor de pe atunci, singura şi adevărata şcoală a pictorilor unde arta trecea de la maestru la elev cu tot bagajul de cunoştinţe, cu autoritatea exemplului imediat al creatorului.

Foarte scrupulos în ce priveşte alegerea materialelor (paleta lui era foarte simplă: alb de zinc şi de argint, ocru auriu, cadmium citron, cadmium foncé şi orange, vermillon, laque de garance foncée, violet de cobalt, vert emeraude şi outremer. Fără negru de nici un fel). Foarte atent la uneltele de care avea nevoie.

Pensule cu o formă inventată de el, cuţite mici, spechturi, lopăţele din oţel, lemn şi os, după forma şi dimensiunea date de el, toate pentru a se folosi de materialul coloristic fără a se cunoaşte urma uneltei întrebuinţate.

Felul cum lucra acuarela, pastelul sau uleiul, un şir întreg de etape, cu o succesiune aproape matematică a diferitelor faze, prin tonuri suprapuse, perfect dozate, după aceleaşi principii şi legi de bază, este extrem de instructiv.

Picta un tablou şi nu ştiai dacă este în ulei, acuarelă sau pastel.

Pictura lui era rezultatul unui efort conştient în care calculele matematice ajutau şi concurau întru realizarea unor forme noi de expresie, în care spontaneitatea şi măiestria artistului aveau ultimul cuvînt.

Acesta este geniul lui Ştefan Luchian.

Cum realiza el toate acestea? Altădată voi încerca să le înşir şi să le explic, pentru gloria acestui mare artist şi pentru ajutorul ce-l poate da celor care vor să aibă ochi să vadă şi mărgăritarul din ţărîna noastră romînească.

Calvarul Crucificatului ia sfîrşit în iulie 1916 în preajma intrării noastre în primul război mondial. Anul profitorilor potentaţi care în numele celui mai înalt patriotism pregăteau Turtucaia şi înfometarea ţării. La patul lui de boală a venit unul din aceştia, un domn cu cioc, aşa numit Mecena al artiştilor, să-i cumpere ce brumă mai avea prin casă de tablouri şi bine înţeles pe cît mai ieftin — venit-a un domn cu cioc şi cu o lădiţă subţioară, plină de bani de la boier Griguţă, luaţi de la germani. La patul lui de moarte a mai venit şi un lacheu trimis de o înaltă Doamnă, soţia primului ministru, cu un coş mare de flori şi un bilet prin care-l roagă să i le picteze într-un cadru oval — contra cost — pentru sufragerie. Şi a mai venit şi un procuror! Putregai şi trîntori, zişi oameni, pe care avea să-i părăsească Ştefan Luchian fără de nici o părere de rău, cu un zîmbet trist pe buze.

1907 — acuarelă (sus)
Spălătoreasa — ulei (jos)

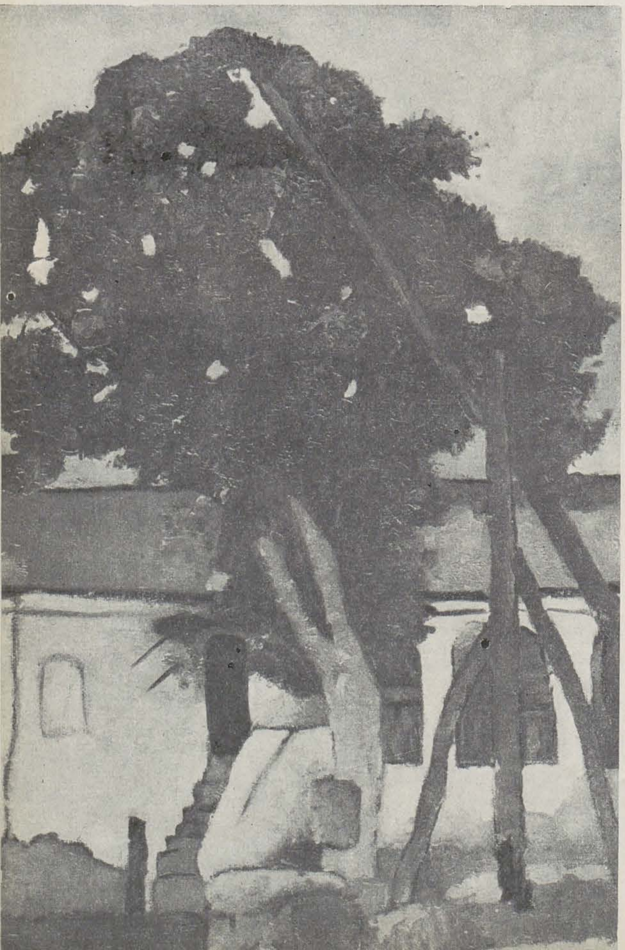
TEHNICA PICTURALĂ A LUI LUCHIAN

PETRU COMARNESCU

Dezvoltarea artei lui Ștefan Luchian reprezintă, mai ales pentru artiști și critici, aspecte deosebit de interesante și instructive, oglindind totodată personalitatea acestui artist, frămîntat de marile probleme ale picturalității și însuși conținutul căutărilor sale neobosite. Procesul de creație al lui Luchian nu a fost încă îndeajuns studiat, deși și noi, și alții, ne-am ocupat de această problemă, stăruind asupra ei în monografiile publicate în ultimii ani, cea din urmă scrisă în colaborare cu Ionel Jianu.

Cu atît mai uimitor este procesul de creație al lui Luchian, dacă ținem seama de condițiile în care s-a putut manifesta (boala, lipsurile, umilințele tocmai din perioada marii creații), și de faptul că el a trăit doar patruzeci și opt de ani, dintre care în ultimii trei aproape că nu a mai putut lucra. Fervoarea cu care a lucrat însă de la bun început și nemaipomenita sa concentrare asupra unor modalități de adîncire a expresiei în anii în care a putut aduna roadele diferitelor încercări și procedee și, presimțind parcă scurtul răgaz pe care i-l mai dădea boala pentru a picta, s-a dovedit în stare a da an de an, între 1905 și 1910, acea serie de capodopere și a folosi cu adîncă originalitate și uimitoare rezultate, diferite metode și tehnici, unele născocite de el — toate acestea ni-l înfățișează ca pe un artist de mare forță creatoare și un neobosit înnoitor.

Fintînă la Brebu — ulei



Artist de mare sensibilitate și înțelegînd să-și exprime sentimentele prin orice lucrare, aproape prin orice lovitură de pensulă sau pată de culoare pusă cu cuțitul, Luchian a fost și un mare gînditor, care a știut cum să-și călăuzească spontaneitatea și lirismul. Numai așa se și explică rezultatele la care a ajuns și care sînt acelea ale unui artist frămîntat de dificile probleme, iscodit de mari gînduri, stăpînit de necurmata căutare de metode și procedee noi, spre a-și exprima cît mai adecuat concepția și viziunea despre lume.

După cum am amintit și în lucrările anterioare, Luchian, chiar din primii ani ai activității sale, a dat la iveală opere remarcabile, alături de altele mai puțin valoroase. O evoluție uniliniară nu a existat la acest mare artist, pentru că el a experimentat mereu diferite modalități de exprimare, deosebit de îndrăznețe și totdeauna experimentele îndrăznețe nu pot izbuti în aceeași măsură. Dacă la aceasta adăugăm și faptul că, după cîțiva ani de lucru în condiții prielnice, a fost hărțuit de boală și lipsuri, înțelegem de ce opera sa este inegală. Dar chiar și în lucrările mai puțin izbutite se vădesc mai totdeauna o încercare autentică, un gînd sau o problemă pusă cu un scop anumit. Dacă nu se poate vorbi, prin urmare, de o evoluție uniliniară în stadii egale înlăuntrul lor, în schimb se pot observa chiar în stadiile inițiale realizări măiestrite, iar în perioda culminantă a activității sale, 1905—1910, sintezele și împlinirile realizărilor și cercetărilor anterioare duc uneori la neașteptate înnoiri, întruchipate în capodopere care par adevărate salturi calitative. Vom ilustra aceste afirmații cu o serie de exemple concludente.

Încă în faza de început, Luchian se impune ca un mare colorist. Compoziția *Ultima cursă de toamnă* pictată la Paris în 1892 și expusă la București în 1894, stîrnește admirație, dar și nedumerire, atitudini exprimate foarte semnificativ de criticul N. Petrașcu: «e la sfîrșitul toamnei... ce exchiză armonie de culori... Și mai presus de toate, cîtă căldură peste tot. Este o lucrare de frumos aspect... aceste culori nu sînt în natură, reflectele roșii sau albastre de pe cai, maroul de peste plantație, de pe coline... sînt convenționale. D. Luchian e un excentric, un virtuoz al culoarei, punînd alb peste alb, negru peste negru, roș peste roș». (N. Petrașcu, «Expoziția Artiștilor în viață», în revista «Ateneul Romîn», nr. 6,15 iunie 1894).

Părerile acestea nu trebuie să ne mire. La acea dată academismul era încă puternic la noi și însuși Grigorescu era învinuit că lasă «nefinisate» tablourile sale și dacă plăcea, apoi plăcea nu prin ceea ce avea cu totul nou și personal. Acuzarea lui Luchian de convenționalism tocmai în materie de culoare, ne pare astăzi o absurditate, dar pentru retina și înțelegerea vremii de atunci coloritul său care aprofunda realitatea, putea părea astfel. La fel trebuie să fi nedumerit și multe alte lucrări de căpetenie din prima perioadă a activității artistului, perioadă care se încheie la 1901, odată cu izbucnirea boalei. Nu cunoaștem critici din anul în care a fost pictat portretul compozițional al *Saftei Florăreasa*, dar cum țiganca aceasta cu oval fin, cu un surîs enigmatic de Giocondă din popor, cu un trup zvelt și monumentalizat, învesmîntată cu stămburi puternic colorate, dar fără nimic vulgar, nu semăna cu nici una din țigăncile mai focoase și mai sensuale ale lui Aman și Grigorescu, desigur că lucrarea trebuie să fi stîrnit nedumerire. Nu se cuvine a fi însă prea necruțători cu apreciatorii din trecut, cînd nici în zilele noastre o altă lucrare a lui Luchian care a dus mai departe preocupările stilistice din portretul Saftei și anume compoziția *Lăutul* nu este încă prețuită în deplinătatea semnificației ei.

Dacă *Safta Florăreasa* vestea preocupările monumental-decorative ale lui Luchian, prin conturarea liniară a figurii, prin jocul floral de pe vestminte, prin potențare în mare a psihologiei personajului — și aici fiind un început de stilizare, care însă, renunțînd la detalii și la o modulare mai stăruitoare a formelor chipului și trupului păstra ceea ce era esențial realist, potențînd omenia—*Lăutul*, ultima capodoperă creată de Luchian, înseamnă o culme a decorativității realiste către care a năzuit pictorul. *Lăutul*, deși are aparența unei picturi de gen — o mamă care-și spală plodul — este o compoziție monumental-decorativă, care preamărește dragostea maternă. Printr-un subiect intim și cotidian, Luchian a izbutit să monumentalizeze un fapt de viață, caracteristic vieții. Și cu ce mijloace pictural-decorative!

Volumele cu suprafețele puțin modulate și reduse au totuși o prezență nespus de reală, datorită atitudinii firești și vii a celor două personaje, datorită carnației plină de vibrație și căldură, datorită raporturilor dintre mase și suprafețe. Coloritul draperiei înflorate își are corespondențe în galbenul albicios al carnației și în fusta coralie a mamei, iar liniile florale se regăsesc în rontunjimile trupurilor, ale părului, ale chipurilor. Consistența pastei, prețiozitatea materiei, diferite procedee proprii lui Luchian (răzăluirea pastei din care au fost construite trupurile, care astfel capătă mai multă transparență și catifelare, pasta prinzînd în pori mai multă lumină) sînt puse în slujba obținerii unei expresii adînc umane, plină de gingășie și căldură. Cu un sentiment adînc uman dar tratat într-o viziune modernă, manifest prin operația de reducție decorativă și prin intensificarea cromatismului, Luchian reușește să emoționeze la fel ca și marii maeștri clasici, cînd, înfățișînd pe fecioara cu pruncul în staul, preamăreau, de fapt, iubirea maternă și perpetuarea omenirii. *Lăutul* are unele înrudiri cu decorativitatea lui Gauguin, dar aici totul este pus parcă pe un sentiment mai concret, pe o intensitate lirică mai palpabilă.

Cînd privim *Lăutul* sau celelalte capete de drum ale activității lui Luchian, răpus prea de timpuriu de moarte, ne gîndim ce ar fi putut el crea mai departe pe aceste drumuri sau pe altele. Și, fără să vrem, încercăm același regret, aceeași durere ca și atunci cînd ne gîndim la alte genii dispărute prea de timpuriu și în toiul creației: Rafael, Van Dyck, Mozart, sau de la noi Eminescu, Andreescu, Matei Caragiale.

Să trecem la peisajele lui Luchian, pentru a urmări cuceriri asemănătoare prin îndrăzneala experimentelor și depășirea lor într-o operație sinte-

Mahalaua Dracului — ulei

tică, ce înseamnă totodată un salt calitativ. Deşi în materie de compoziţie ar fi încă multe de spus, dacă ne gîndim la deosebirea dintre compoziţiile într-un clarobscur rembrandtian, avînd o tonalitate generală gălbuie, ca *Lectură*, *Sindrofie*, *Cheful* şi compoziţia din 1905 *La împărţitul porumbului*, unde coloritul viu, cu sclipiri de smalţ, proiectează şi mai puternic drama socială evocată de Luchian, prin care el prevesteşte răscoalele de la 1907, urmînd tendinţele picturii moderne de a alunga negrul şi sumbrul din pictură, Luchian a dovedit că lumina şi coloritul viu pot scoate mai în relief dramatismul vieţii decît tonalităţile închise, deşi aceasta nu înseamnă o lege, căci alteori el foloseşte în compoziţii şi portrete şi procedee contrare.

Grigorescu spusese: «sentimentul colorează, nu pensula», iar Luchian, dezvoltînd acest adevăr deplin trăit de amîndoi, a emis cunoscuta şi plina de tîlc formulă: «noi, pictorii, vedem cu ochii, dar pictăm cu sufletul». Şi Grigorescu, şi Luchian aveau în ei un simţ al coloritului şi armoniei, o memorie puternic afectivă, care le permite să lucreze uneori din memorie scene văzute şi trăite mai de mult în mediile lor familiare. Grigorescu făcea unele replici sau variante la tablourile mai preţuite cu aceeaşi exactitate şi expresivitate ca şi tabloul schiţat sau lucrat în faţa naturii. Alteori, modifica cele văzute. «Înainte de a începe un portret, uită-te bine. Sînt mîini care nu seamănă cu figura. N-ai să le faci. Dar cînd ochii nu sînt ai gurii!» La fel, Luchian căuta şi el corespondenţele şi armoniile semnificative.

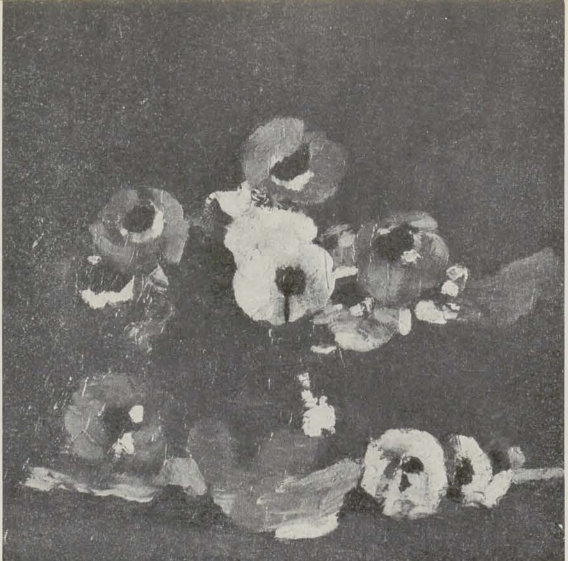
În legătură cu aceasta ne permitem să amintim de un fapt de mare relevanţă. La Muzeul de Artă al R.P.R. se află cunoscutul peisaj al lui Luchian, pe care noi l-am identificat a fi *Mahalaua Dracului* şi care a fost expus împreună cu alte lucrări în 1898 la Expoziţia Ileana. Reprezintă un şir de case de mahala, cu cîte un etaj, lipite unele de altele, dar nu aliniate, avînd un aspect de lucru şubred şi pretenţios. Sînt felurit colorate, unele cu ceardacuri pe care atîrnă rufe, iar în fund apar şi nişte cocioabe. La picioarele caselor, se văd un mal şi o scară ce duce la o apă. Coloritul mov, roz, brun, de diferite nuanţe este admirabil valorat şi reuşeşte să sugereze pitorescul periferiei. La Muzeul Simu, în cadrul expoziţiei « Bucureştii în arta plastică» se poate vedea un tablou similar ca subiect, intitulat « Dîmboviţa înainte de canalizare » şi pictat de Alpar (I. Al. Paraschivescu), datat pe pînză de către pictor: 1895.

Ce deosebire, însă, între un tablou şi altul. Acela al lui Alpar, la care predomină brunul şi gălbiul, este banal şi nu are nici o poezie, pe cînd acela al lui Luchian este de o vervă şi un pitoresc remarcabil, fapt care nu a scăpat criticului Léo Bachelin, unul dintre primii care au semnalat geniul lui Luchian încă de pe la 1898. Alpar nu are nici pe departe strălucirea pastei lui Luchian, suculenţa ei, forţa constructivă şi soliditatea întregii viziuni. Subiect şi chiar motiv identic, dar opere de artă şi viziuni artistice atît de diferite. În jurul acestor două lucrări, s-a iscat odinioară o controversă, despre care pomeneşte în parte Tudor Arghezi (în «Lumină şi Culoare», I, 1, 1946). Alpar susţinea că Luchian ar fi făcut respectivul peisaj după o fotografie şi se pare că într-adevăr fotografia există. Se prea poate ca Luchian să fi folosit fotografia ca indicare a orînduirii generale a priveliştii. Dar cum pe atunci nu existau fotografii în culori, arta şi coloritul nu fotografia i le-a putut da lui Luchian. Acesta, fiind provocat de atitudinea superioară şi prezumţioasă a lui Alpar, a ţinut să dea o replică însuşi tabloului făcut la 1895 de Alpar, folosind acelaşi subiect şi arătînd cum un aspect banal poate fi ridicat la o adevărată imagine artistică.

Am dat această pildă pentru a arăta că peisajul era trăit de Luchian în semnificaţiile lui adînci, coloritul fiind pus în slujba unei expresii sufleteşti, şi de aceea căpătînd răsunetul afectiv pe care îl observăm la mai toate lucrările sale. Culoarea locală, caracteristicile locului nu sînt descrise obiectivist, ci evocă starea celor care trăiesc în locul respectiv şi comuniunea artistului cu ei. Peisajele urbane — de la *Birtul fără muşterii* (1903) la *Ghereta din Filantropia* (1909) şi *Puţul din strada Clucerului* (1910), referindu-ne la acuarele sau, dacă este vorba de uleiuri, de la *Mahalaua Dracului* (1898) la *Colţ din Strada Povernei* (1904), neuitînd *In fundul curţii* sau *Spălătoreasa* — sînt compuse ca nişte poeme, care evocă realitatea obiectivă, prin sentimentul şi viziunea pictorului.

În genere, şi în peisajul urban, şi în cel rural Luchian preferă colţurile şi aspectele restrînse, mai intime, în care se rezumă o realitate şi se poate exprima un sentiment mai concentrat, mai puternic. Doar la Moineşti a făcut şi două privelişti generale, panoramice, dar şi acestea închise de colinele din fund. Spre deosebire de Grigorescu, pictorul plaiurilor pierzîndu-se în infinit, Luchian ia aspecte mai restrînse şi le potenţează uneori mai dramatic decît Grigorescu. Nu am putea spune că Grigorescu mergea spre narativ, ci tot spre lirism, dar lirismul lui Luchian este mai grav uneori, mai trist, mai duios, trecînd spre dramatism. Viziunea peisagistică a lui Luchian este mai curînd închisă, mărginită, concentrată la o compoziţie sintetică, pe cînd cea a lui Grigorescu este deschisă, largă, infinită. Omul apare mai rar în peisaj la Luchian, deşi prezenta lui este mai întotdeauna sugerată prin tonalităţile sufleteşti ale coloritului, prin urmele muncii sau trăirii oamenilor.

Urmărind fazele de dezvoltare ale artei lui Luchian, observi că el a căutat mereu expresii mai intense, aspecte mai sintetice şi mai rezumative, simplificînd, concentrînd, potenţînd viziunea naturii. La Brebu (1908) peisajul din sînul naturii atinge desăvîrşirea şi se materializează într-un stil de viziune artistică nemaiîntîlnit în artă. Folosind mai ales pastelul, care nu permite detalii migăloase, ci cere o construcţie mai sintetică, Luchian reduce planurile şi volumele, reduce chiar şi numărul culorilor, dar cu cîteva tonuri de verde şi brun, diferit valorate, cu albul mai luminat sau mai umbrit, cu un albastru aproape alb (pentru cer), şi ajunge la viziuni puternic evocatoare, în care totul vibrează, are căldură şi caracter. Construcţiile omeneşti se contopesc cu natura şi din tot emană un aer de adîncă linişte, de interiorizare poetică. Aici, se poate din nou vorbi de o simplificare decorativă, în care linia sau conturul par anvelope de lumină, vibrînd laolaltă cu porţiunile diferit colorate. Decorativitatea rămîne însă şi aici fidelă realităţii, este un act al compoziţiei, prin care artistul



Anemone — ulei

sintetizează și poetizează. Căldura, vibrația, lirismul peisajelor de la Brebu sînt obținute deopotrivă prin simplificarea decorativă a formelor și prin intensificarea coloritului, care acum capătă, mai ales în pastel, o finețe, un aspect mătăsos, o strălucire lăuntrică, o putere de iradiație nemaipomenită.

Peste un an, la Moinești (1909), unde lucrează mai mult în ulei, Luchian încearcă noi metode și procedee pentru a reda mai viguros, mai dramatic adevărul naturii și propriile lui stări sufletești. Nici tehnica folosită la Moinești, aceasta mai complexă și mai modernă chiar decît cea de la Brebu, nu a fost suficient cercetată. Începînd cu peisajul *La nămiezi* și trecînd la *Moara de la Podari* sau la acel peisaj tot de la Moinești aflat la Muzeul Zambaccian, neuitînd *Mesteacănii*, *După ploaie*, sau vederile panoramice (una în pastel), observăm că uleiul capătă acum o vibrație mai intensă, care uneori merge spre transparențe, alteori spre o concentrare mai densă, ce parcă se opune luminii. Pensulația este acum mai scurtă, mai cu nerv, liniile aproape dispar, volumele fiind redate prin densitatea pastei, prin valorație, iar unele tablouri sînt lucrate doar cu cuțitul, pasta fiind aruncată cu o uluitoare forță constructivă. *Moara de la Podari* are și pensulații mai lungi și mai viguroase, iar peisajul capătă o intensitate cromatică ce ajunge la dramatism.

Simți în aceste peisaje, în genere luminoase, dar care nu mai au liniștea celor de la Brebu, că aici pictorul își trăia mai adînc drama și căuta să exprime forța naturii, prefacerile atmosferice, creșterea tot mai fascinantă, dar acum mai explozivă a vegetației (ceea ce se întrevedea, dealtfel, și în unele peisaje de la Chiajna, mai ales acela cu sălciile ce par două pălălăi de culoare, amintind pe Van Gogh, așa cum unele orînduiri din calmele și liricele peisaje de la Brebu amintesc de pastelurile lui Corot, făcute la Etretat, dar mai concentrate la Luchian și mai decorative).

Este mai în toate lucrările în ulei de la Moinești un dramatism, o orînduire mai neliniștită a elementelor componente, o accentuare a luminii în plin soare sau, dimpotrivă, înainte sau după ploaie, iar formele arborilor, ale pajiștei, ale lanurilor, uneori mai consistente, alteori reducîndu-se la pete diferit valorate și chiar la umbre, sînt mai neregulate, mai chinuite, armonia realizîndu-se acum prin tonalitatea generală a compoziției. Luchian nu decupează din realitate fragmentele mai semnificative, ci compune în sensul naturii («Natura nu trebuie să o imiți, nici să o copiezi, trebuie să lucrezi în felul ei»; «Una-i să respecți natura și alta-i să faci ce vezi, cum o ieși să iasă»... «Trebuie să lași la o parte, să uiți unele lucruri, asupra altora să insiști»). La Moinești, compune mai dramatic, proiectîndu-și neliniștea și avîntul creator, amenințat să apună, din pricina boalei care progresa. Lucrările de la Moinești vesteau o îndrumare spre picturalitatea mai modernă, spre o expresivitate mai violentă, spre o construcție picturală mai subtilă încă decît cea anterioară.

Ca prețiozitate și ingeniozitate tehnică, *Peisajul de la Moinești* (Muzeul Zambaccian) înseamnă o înnoire nebănuită chiar în comparație cu celelalte lucrări de acolo. Este un peisaj cu arbori și vegetație, în care se găsesc numeroase nuanțe de verde, unele palide, stinse, altele intense, precum și rozuri, griuri și galbenuri, îmbinate cu atîta rafinament încît reușesc să dea o gingașă impresie a naturii de la noi, în ceea ce are ea mai îmbietor. Este un aspect al verii și aici totul cîntă surdinizat, cu subtile răsunete afective. Pictorii ar trebui să analizeze felul cum este construit acest peisaj care are din transparența frescelor, din catifelarea pastelului, din suavitatea florilor de cîmp. Lucrat cu cuțitul de paletă, tabloul este «zidit» din pastă orînduită cu nerv, în porțiuni mai mari sau mai mici, în pete, virgule și arabescuri, peste care apoi pictorul a revenit, răzăluind unele porțiuni, spre a face mai poroase și mai vibrante suprafețele. Se pare că și aici, ca și în *Lăutul*, Luchian punea cîte un grăunte de negru în culorile calde sau reci, spre a le face mai transparente, mai nuanțate. Nu este un peisaj care să îți ia ochii, ci tocmai prin gingășia și lirismul său intens, discret, profund, te cîștigă pe măsură ce-l privești, uimindu-te la ce înaltă știință a compoziției cromatice și la ce ingenioase procedee ajunsese el. Cele mai lirice peisaje surdinizate ale lui Pallady nu întrec rafinamentul acestei lucrări, cum în *Macii* în ulei, ținuți în culori calde (Muzeul Zambaccian) este din cristalizarea lui Petrașcu, dar dintr-un Petrașcu mai luminos și mai cald.

Dacă ar fi trăit mai îndelung, Luchian ar fi ajuns la dezvoltări ale acestor capete de drum. Și tehnic, prin el se continuă izvorul de viziune și sensibilitate al lui Grigorescu, firește cu radicale prefaceri și înnoiri, se petrec descoperiri și sinteze în sensul post-impresioniștilor francezi, se vestesc unele procedee ale pictorilor noștri mai noi.

Căutările tehnice ale lui Luchian mergeau, uneori, pînă la limitele diferitelor genuri picturale, forțîndu-le pentru noi expresii. În uleiurile de la Brebu (*Casa lui Moș Gheorghe*, colecția Gr. Iliescu), el obține aceeași transparență și atmosferă caldă, concentrată, decorativă ca și în pastel, abia putîndu-se desluși aici că e vorba de ulei și nu de pastel. În desen, ajunge uneori la o picturalitate măiastră; alteori liniile sale, trasate aparent naiv, stîngaci, urmăresc tocmai o conturare mi picturală, iar alteori o reducție decorativă. Dacă în desene ca *Meșter lăcătuș* ajunge la o perfecție pe care i-ar putea-o invidia orice mare desenator modern, sînt alte desene, în care linia are forță constructivă și decorativă ca la meșterii frescelor sau la desenatorii contemporani.

Neîntrecut rămîne la noi, și în foarte mare măsură și în străinătate, însă prin pastelurile și acuarelele sale. *Adolescentul*, acuarela în tonalități de mărgean, scorțișoară și tutun, lucrată cu mai multe detalii și nuanțe poate rivaliza cu orice lucrare de Edouard Manet, iar tragicul *Autoportret* (1908, Muzeul din Cluj) tot în acuarelă, acesta mai simplificat, ținut în tonalități sumbre, dar cu multe variațiuni, are o siguranță, o vibrație, o valorație neîntrecută. Minunea este însă aici gravitatea expresiei și a tonalității generale, atît de intensă, obținută prin transparență și fluiditate. Tehnica acuarelelor lui Luchian rămîne un model de tratare pînă dincolo de limitele obișnuite ale acestui gen, care cere alte însușiri decît uleiul sau pastelul.

O altă minune la care ajunge în faza culminantă Luchian sînt florile. Tehnica *Anemonelor* din 1908 (Muzeul de Artă al R.P.R.) am analizat-o în monografiile publicate. Silit poate și de boală, dar mai ales îmboldit de simplificarea aceea, care ajunge la esențe, la cheagul sintetic al lucrurilor și ființelor, Luchian a izbutit în anemone și în celelalte flori din perioada culminantă să dobîndească o nespus de puternică și vie construcție picturală doar prin cîteva viguroase trăsături de penel. După ce prepara fondul vînăt — mohorît, pictorul contura formele florilor și le dădea consistența, materialitatea mătăsoasă și diafană, prin cîteva lovituri dense de penel, obținînd relieful caliciului sau al petalelor prin a doua sau cel mult a treia aruncare de pastă, modulîndu-le deci prin puține gesturi, dar pe cît de puține pe atît de esențiale. Fiecare anemonă are cel mult două-trei nuanțe ale aceleiași culori și luminozitatea sau mohoreala florii este redată prin variația de intensitate a pastei, prin diferența de vigoare cu care este proiectată pe pînză.

Tușele acestea, pensulația din *Anemone* au un dar constructiv, o forță nemaiîntîlnită pînă la Luchian. Și aici așadar, același proces de simplificare pînă la esențe, aceeași sintetizare dramatică, pornită din nevoi sufletești, din lupta pentru o expresie cît mai autentică și mai semnificativă. Nu stăruim acum asupra tîlcului uman al acestor anemone, cu colorit dureros, prin care artistul ajunge, ca și Beethoven în «Simfonia a IX-a», la acea bucurie dobîndită peste suferință, nici asupra rostului florilor de a tălmăci stările sufletești ale artistului, de a-i fi confidente și a împărtăși celorlalți suferințele și năzuințele trăite de el. Ce deosebire între albăstrelele și tufănicile de mai înainte, și ele liric concepute, potențate în calitățile lor materiale, și dramatismul sintetic al anemonelor, macilor, garoafelor, din ultima perioadă. Florile din perioada finală întruchipează omenia lui Luchian și refac legătura cu smalțul ceramicii populare, așa cum unele peisaje în ulei și acuarelă (*Peisajul din Moinești*, analizat mai sus sau la *La marginea satului*, cu sclipiri aspre, aparent cezaniene) refac legătura cu transparența și decorativitatea frescelor sau cu jocul floral al scoarțelor moldovenești.

Capetele de drum care sînt: *Un zugrav* și *Autoportretul* din 1908, *Capul de copil* și *Moș Nicolae*; compozițiile *La împărțitul porumbului*, și *Lăutul*, peisajele de la Brebu și Moinești, mai ales cele de la Moinești, dar și unele peisaje urbane ca *Ghereta din Filantropia*, sau, în materie de flori, *Anemonele* din 1908 arată culminația creației lui Luchian, uriașul progres dobîndit după o muncă frămîntată, variată, inegală, plină de căutări; arată evoluția lui și mai ales saltul calitativ spre o artă în care lirismul trece în dramatism, picturalitatea ajunge la esențe, decorativitatea potențează realismul și cromatismul tălmăcește și mai deplin umanitatea picturului.

Ștefan Luchian este pictorul care a căutat cel mai mult și mai variat, a adus cele mai îndrăznețe înnoiri tehnice, forțînd limitele unor genuri sau, dimpotrivă, concentrîndu-le, ajungînd la expresii umaniste de o neîntrecută măiestrie. Tocmai pentru că a fost un spirit frămîntat de mari năzuințe, tocmai pentru că a pus suflet și substanță în tot ceea ce a creat, Luchian a ajuns la o tehnică atît de prețioasă și nouă. Cine caută înnoirea tehnică fără suflet, fără viziune și sentiment, fără un țel adînc uman și mărinimos, nu se poate nici măcar apropia de reușitele la care a ajuns Luchian, deschizînd drumul spre noi înțelegeri și viziuni ale realității, adînc umanizate de el.

CE A ADUS NOU LUCHIAN IN PICTURA ROMÎNEASCĂ

IONEL JIANU

Un adevărat artist este în primul rînd un creator de valori morale. Opera sa își află locul în istorie în măsura în care sporește, prin noi modalități de cunoaștere și de înțelegere a lumii, și prin noi forme de limbaj plastic, patrimoniul cultural existent în momentul apariției sale. Ea constituie astfel o etapă în mersul înainte al istoriei, adăugînd la valorile acumulate în trecut altele noi, care chezășuiesc rodul viitorului.

Dacă Nicoale Grigorescu a făcut, în pictura romînească, trecerea de la narativ la liric, dacă cei care au venit după el n-au mai putut picta fără a ține seama de cuceririle sale în domeniul mijloacelor de expresie picturală — aceasta înseamnă că el a adus o hotărîtoare contribuție la evoluția întregii culturi romînești și a gustului artistic din țara noastră.

Ștefan Luchian este în același timp și continuatorul lui Nicolae Grigorescu și creatorul unor noi valori morale care au deschis alte orizonturi artei romînești, la începutul acestui veac.

La temelia operei lui Luchian aflăm o nouă poziție umanistă care, în anumite privințe, pregătește concepția actuală despre rostul omului în univers.

Umanismul epocei noastre, cu totul diferit de acela al antichității, al Renașterii italiene sau al secolului de aur din Olanda, își afirmă încrederea în rolul precumpănitor al unirii străduințelor umane pentru transformarea și stăpînirea naturii, pentru asigurarea progresului întregii omeniri. Umanismul actual nu mai înseamnă nici proiectarea unui tip ideal de perfecțiune umană, nici încredere nelimitată în individ, ci încredere în oameni, în efortul lor colectiv, în puterea pe care le-o dă solidaritatea morală care-i unește. Omul își realizează posibilitățile în măsura în care participă alături de ceilalți membri ai colectivității la lupta comună pentru înfăptuirea marilor obiective obștești. Nu mai avem o confruntare a individului, a omului singur cu natura, cu viața, cu moartea, ca sursă de inspirație a operei de artă, ci avem problemele omului care, alături de ceilalți, activează pentru rezolvarea marilor țeluri ale omenirii, în folosul tuturor. Omul nu mai e singur, aceasta este cucerirea esențială a umanismului contemporan. El nu mai lucrează în mod exclusiv pentru sine, își înfrînge egoismul biologic și devine un element activ în marea epopee a năzuinței oamenilor spre o condiție de viață mai bună.

În cultura romînească, Luchian a fost cel dintîi care a intuit esența acestui nou umanism. El, care a trăit mai dureros decît oricare altul drama singurătății, din pricina suferințelor fizice care atîția ani l-au scos din rîndul oamenilor, l-au țintuit în pat și l-au izolat de lume, el a fost acela care și-a depășit eroic singurătatea, și-a afirmat încrederea în efortul colectiv al oamenilor și a înfățișat pentru prima dată în pictura noastră ființa tentaculară, vie, amenințătoare a mulțimii, însuflețite de aceeași voință morală, de aceeași sete de dreptate.

La împărțitul porumbului este într-adevăr o compoziție în care apare ca erou principal mulțimea anonimă, impunătoare prin forța și solidaritatea ei, prin aspra conștiință a țelului urmărit de toți părtașii la aceeași acțiune.

Acest tablou aduce o nouă viziune, o nouă înțelegere a țăranului în pictura romînească. Lirismul, artistul, nu-l mai înveșmîntează în straie de sărbătoare, nu-i mai scoate în evidență frumusețea și însușirile specifice, proiectate pe un fundal poetic, ci îl integrează în complexul unei realități unde umbrele sînt adeseori mai puternice decît luminile, iar suferințele mai adînci decît sărmanele bucurii.

Nu poate fi lipsit de semnificație faptul că Luchian n-a pictat nici o horă, nici o scenă de sărbătoare din viața satului, ci a prevestit răscoalele țărănești din 1907 prin noua sa viziune asupra țăranului din *La împărțitul porumbului*, tablou realizat în anul 1905.

Chiar în felul de a înțelege spațiul și de a organiza schema compozițională, această lucrare are un caracter înnoitor. La Grigorescu, spațiul era socotit ca un cadru în care era proiectată figura umană, ce alcătuia centrul compoziției. La Luchian, spațiul este integrat schemei compoziționale, face parte din structura ei, reprezintă elementul în cuprinsul căruia se desfășoară întreaga acțiune și compoziție. De aceea, pe cînd la Grigorescu spațiul se pierde în depărtări vagi, ca un ecou poetic, la Luchian este întotdeauna concentrat, precis delimitat, avînd obstacole care împiedică fuga ochiului în zare. În *La împărțitul porumbului*, masa compactă a oamenilor este ca un zid ce închide perspectiva, desfășurîndu-se dintr-o margine pînă în cealaltă a tabloului. Șirul de căciuli ce delimitează porțiunea superioară a masei compoziționale, sugerînd densitatea mulțimii, se profilează direct pe cer, într-un contrast de tonuri calde și reci, care subliniază și mai puternic structura compactă a spațiului reprezentat de grupul țăranilor. Monumentalitatea imaginii este astfel obținută și prin consistența și amploarea schemei compoziționale și prin tensiunea morală a momentului redat.

Intuirea noilor trăsături ale umanismului contemporan reiese și din atitudinea activă a lui Luchian față de năpăstuiții vieții, de care se simțea legat printr-o profundă omenie, atît de evidentă în opera sa. Luchian s-a apropiat sufletește de toți cei săraci și umili pe care i-a zugrăvit în tablourile sale: cerșetori, vagabonzi, lăutari, cărbunari, florărese. Nu numai te-

În fundul curții — ulei

matic el a îmbogățit astfel repertoriul picturii noastre cu o lume nouă, dar a adus și un accent nou, o căldură și o înțelegere care au dat o excepțională intensitate de emoție operei sale.

« Noi pictorii, privim cu ochiul dar lucrăm cu sufletul », spunea Luchian. Și această necontenită prezență și vibrație sufletească a schimbat întregul climat moral al picturii romînești de la începutul acestui veac. Lirismul lui Grigorescu a fost dus mai departe, adîncit și îmbogățit cu noile semnificații ale umanismului lui Luchian. Dacă pictura lui Grigorescu a putut fi definită ca o transcriere artistică a emoției în fața naturii, opera lui Luchian ne apare ca o intruchipare plastică a emoției în fața destinului uman.

Tensiunea emoțională a tablourilor lui Luchian își găsește un echivalent în forma de expresie picturală. Întrebuințînd culorile pure, el obține, prin iscusita lor alăturare, o strălucire extraordinară a pastei, un luciu ca de smalț al materiei, trecută parcă prin focul său lăuntric. Pensulația vibrantă, elanul superb al penelului, care în febra creației aruncă petele de culoare ca niște lacrimi fierbinți pe suprafața însuflețită a pînzei sau pune, cu o desăvîrșită siguranță, accentele necesare la locul potrivit, reprezintă de fapt mijloacele prin care artistul « lucrează cu sufletul ».

Astfel, prin Luchian, pictura romînească ajunge la stadiul în care un simplu tablou cu flori — cum ar fi, de pildă, *Anemonele* din 1908 de la Muzeul de Artă al R.P.R. sau *Tufănelele în ulcică* de la Muzeul K. H. Zambaccian — poate avea aceeași tensiune emoțională ca și un portret sau o compoziție, pentrucă artistul umanizează formele și izbutește să exprime prin ele zbuciumul său lăuntric. Creațiile lui Teodor Pallady, Gh. Petrașcu, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza și Alexandru Ciucurencu din prima jumătate a acestui veac au putut afla cuvenita prețuire pentru că « Florile » lui Luchian au pregătit și educat gustul artistic în vederea înțelegerii acelor lucrări care redau, prin incandescența culorilor, prin strălucirea acordurilor sau prin frumusețea raporturilor, un climat sufletesc. Toată strălucirea cromatică a picturii romînești din ultimele cinci decenii își află punctul de pornire în arta lui Luchian, care a dat o formă picturală unui puternic conținut emoțional.

Luchian a fost un mare artist, frămîntat și chinuit în lupta pe care a dus-o pentru găsirea unui stil propriu. Parcurgînd etapele acestei lupte, vedem că a încercat toate formele de expresie practicate de înaintași. De pildă în « Ultima cursă de toamnă » reiese limpede că nu s-a dezbărat încă de reminiscențele din școală și urmărește desfășurarea în profunzime a planurilor și efectele de închis și deschis. În « Colț din strada Povernei » recunoaștem procedeele impresionismului prin jocul foarte consecvent de cald și rece, ținînd toate luminile calde și toate umbrele reci și pictînd în pete de culoare. În pastelul « Toamna » precumpănesc tonurile topite în treceri foarte subtil nuanțate. Dar toate acestea nu reprezintă stilul lui Luchian, ci căutările sale, întrebările pe care și le punea, experiențele pe care le făcea tocmai pentru a găsi cel mai potrivit mijloc de expresie pentru fervoarea sa sufletească.

Stilul lui Luchian îl găsim în «Anemonele» din 1908, în cele mai reușite dintre admirabilele sale tablouri cu flori, în ciclul pastelurilor de la Brebu și în special în « Turnul de la Brebu », în « Fîntîna de la Brebu » ca și în compozițiile « La împărțitul porumbului » și « Lăutul » și în peisajele de la Chiajna, Doftana și Moinești, adică în cele mai izbutite dintre lucrările sale. Din ele se desprinde cu adevărat marea lecție de artă a lui Luchian, sinteza de lumină și culoare care dă atîta strălucire operei sale.

În « Anemonele » din 1908, Luchian renunță la sugerarea adîncimii și proiectează formele pe fundalul brun închis căruia îi corespund petele de brun și mai închis din caliciul anemonelor roșii. Fiecare floare este perfect decupată în limitele ei, prin culoare, nu prin contururi liniare. Lumina iradiază din pastă, nu este proiectată dintr-o sursă exterioară, nu învăluie formele. Nu există efecte de clarobscur, ci numai o distribuire echilibrată de cald și rece, cu o evidentă predominare a tonurilor calde. În afară de cele trei anemone violet, care sînt reci, tot tabloul e ținut în tonuri calde. Vibrația petalelor roșii este potențată de accentele albe din marginea caliciului. Distribuirea în două diagonale opuse a anemonelor albe și a celor roșii contribuie la închegarea compoziției. Imaginea are un ritm perfect susținut. Culoarea pură, luminoasă, ajunge la o strălucire de smalț. E un limbaj cu totul nou în pictura romînească. E limbajul unui primitiv care știe să-și exprime prin mijloacele cele mai potrivite intensitatea sentimentului, tradus într-o mare tensiune picturală. De fapt, Luchian este cel dintîi care reușește să facă ruptura cu clarobscurul și să ducă pictura romînească pe drumul luminii și al culorii, spre deosebire de Grigorescu și de Andreescu, care au mai folosit efectele de clarobscur.

Întotdeauna, Luchian căuta forma cea mai potrivită sentimentului pe care voia să-l exprime și de aceea el nesocotea orice prejudecăți și reguli prestabilite și preconiza îndrăzneala în actul de creație.

« Un subiect cunoscut, să-l prezinți într-o formă nouă », spunea Luchian. « Să vorbești de lucruri pe care le cunosc toți fără să le zici pe nume. Să le învăluiești. La poezie, metafora de ce-i frumoasă?... Mai bine inegal, cu greșeli, decît corect și uscat ».

În această dorință de a prinde aspectele nebănuite ale lumii exterioare, de a dezvălui dimensiunea poetică a realității, stă cheia artei lui Luchian.

Datorită antenelor atît de subtile ale sensibilității sale, dar mai ales datorită dragostei sale pentru oameni și pentru natură, el a reușit să descifreze poezia umilelor peisaje orășenești, frumusețea care se strecoară și în viața celor năpăstuiți, raza de lumină care înobilează suferința, duioșia care duce la o mai dreaptă înțelegere a lumii. Era în el atîta sete de frumos, încît ea s-a oglindit și asupra universului creației sale, încununîndu-l cu nimbul poeziei sincere și adevărate. N-a idealizat realitatea, ci a împodobit-o cu zîmbetul blînd al mărinimiei sale.

Astfel, tradiția lirică și realistă a picturii romînești este dusă mai departe și îmbogățită cu noi valori morale și noi perspective. Încrederea în om, participarea afectivă la viață, dăruirea sufletească a artistului care se mărturisește pe sine în opera sa, fervoarea creației și necontenita strădanie de a realiza o desăvîrșită concordanță între forma de expresie și conținutul emoțional al fiecărei lucrări sînt pilde care pot servi și astăzi acelora care vor să exprime, în cîntec de lumină și culoare, măreția vieții.

Retrospectiva Luchian înseamnă un pas nou în activitatea Muzeului de Artă al Republicii Populare Romîne și de aceea ea trebuie salutată cu bucurie. Organizatorii expoziției n-au axat însă prezentarea lucrărilor pe nici o idee. S-a căutat să se adune cît mai multe lucrări de Luchian, ca și cum valoarea unei expoziții ar depinde de numărul tablourilor expuse. Retrospectiva din 1939 organizată de Academia Romînă cu concursul atît de competent al maestrului Jean Al. Steriadi a dat o imagine mult mai concludentă și mai impunătoare a operei lui Luchian tocmai pentru că selecția a fost mai riguroasă și nu s-au admis decît opere de o incontestabilă valoare. Dacă din cele 254 lucrări expuse acum ar fi fost lăsate la o parte cel puțin 100, prestigiul expoziției ar fi sporit pentru că ar fi lipsit cele slabe care nu pot servi cu nimic gloriei lui Luchian. Trebuie să se renunțe la concepția arhivistică, învechită, care nu mai corespunde cerințelor vremii noastre. Regretabile sînt și îngrămădirea excesivă a tablourilor, greșita compunere a unor panouri ca și prezentarea multor lucrări într-o lumină cu totul neprielnică. Dar aceste neajunsuri pe care le amintim tocmai pentru a preveni repetarea lor la expozițiile viitoare, nu pot întuneca valoarea operei lui Luchian. În marile sale izbînzi ea își păstrează întreaga strălucire care ajunge tot atît de pilduitoare pînă la noi.

În nici un muzeu modern din lume nu se mai prezintă tablourile pe mai multe rînduri, iar problema expunerii lor în lumina cea mai potrivită, cu spațiul de respirație cuvenit, constituie una din preocupările principale.

Margine de crîng — ulei

ŞTEFAN LUCHIAN, Ultima cursă de toamnă — ulei

La împărțitul porumbului — ulei

GÎNDURI DESPRE LUCHIAN

«Băiatul ăsta nu știu ce are că mă reține».

Caragiale — 1900

« In sfîrșit, am un urmaș ! »

Nicolae Grigorescu — 1905

« Luchian era singurul om liber, către care se puteau îndrepta nădejdile celor tineri, singurul artist adevărat care putea să înnoiască, să deschidă larg ferestrele picturii romîne».

Iser—într-un interview

« Pentru «marele public » . . . . «Ștefan apare astăzi, alături de Grigorescu, un pitic. Cu toate acestea Ștefan este cea mai puternică și — (curios pentru unii) — cea mai națională personalitate artistică a noastră».

N. N. Tonitza—1922

«Frumosul lui Luchian pornește de la bunul simț, de la nesecatul izvor veșnic proaspăt al naturii. Artistul cercetează cu delicatețe, pătrunde ceea ce cunoaștem. Misterul sincerității lui nu trebuie căutat aiurea. Și de unde la început sinceritatea aceasta nu era accesibilă și n-am prețuit-o, astăzi o consacrăm prin admirația noastră. Indiferența vinovată cu care a fost primit la început, i-a fost cea mai mare durere, întru nimic asemănătoare cu pătimirea lui trupească. N-a făcut concesii; a rămas neînduplecat. Și durerea în loc să-l doboare, l-a oțelit. Fiindcă drumul pe care și l-a ales era calea adevărului, de aceea atît de greu și atît de tîrziu a putut să răzbată».

Virgil Cioflec — 1924

«Luchian este rezultatul energiilor creatoare ale geniului romînesc; în Luchian s-au împletit și s-au dospit cele mai frumoase însușiri ale acestui popor, care își descarcă emoția, fie într-o poziție limpede, armonioasă și discretă, fie în arabescul elementelor luate din natură și pe care le țese în canavaua unor armonii mai grave; nu e nici stilul popoarelor mediteraniene, nu e nici acel miraj cromatic al fanteziei orientale, e pur și simplu o incantație învăluită în candoare și mister ».

K. H. Zambaccian — 1939

« Mortăciunea groasă a culorilor își primea suflul și graiul, în ultima fază de meșteșug, atunci cînd meșteșugul se împărechiază într-o tresărire cu talentul nimerit pe o tangentă misterioasă de fecundare. Cîteva pipăiri cu pensula genialului bolnav, redus de natură la smucirea și săritura vulturului din lanț după cer, făceau dintr-o mîzgălitură o micșunea care trăiește și adie».

Tudor Arghezi — 1946

« Influența exercitată de opera lui Luchian nu a fost una directă, dacă ar fi fost așa, era să fie una superficială. Nu, nu era o influență vizibilă ce mergea dela linia lui Luchian la linia altui pictor, de la coloarea lui la coloarea altuia. A fost o influență mai frumoasă, mai adîncă, mai morală, ea nefiind pastișarea. A fost ca un incitant la actul de îndrăzneală în creație, la independență față de formule, ce nu pot deveni tradiție. Roadele s-au arătat mai tîrziu. Coloristica romînă din ultimii cincisprezece ani numai în acest fel se poate explica».

Fr. Șirato — 1946

« Printr-un paradox, care nu este dealtfel decît aparent și care este în realitate o evoluție perfect logică, Luchian este cel mai adevărat revoluționar, omul cel mai curios de ce este nou și cel mai conștient de problemele universale, care vine să reia curentul normal, istoric, tradițional al artei romîne, nu reînoind virtuțile unei epoci «istorice» sau al unui stadiu de viață «populară» depășite, ci aplicînd prezentului calitățile native de spontaneitate, de simț al culorii, de dragoste a ființelor și a naturii».

Jacques Lassaigne — 1947

PACIUREA

CARMEN RĂCHIŢEANU – HOFFMAN

Proiect pentru monumentul « Unirea Principatelor » — piatră şi bronz

Adormirea Maicii Domnului — ghips patinat

S-a scurs un sfert de veac de la moartea sculptorului Dimitrie Paciurea, din primăvara anului 1932, cînd pe neaşteptate, omul s-a despărţit de ultimile sale mărturii creatoare — himerele.

Timp de aproape un deceniu, în atelierul de la muzeul Th. Aman, sculptorul a făurit, retras, în tăcere, fantastica lume a himerelor sale. După moartea sa, himerele pămîntului, ale văzduhului, ale durerii, s-au împrăştiat prin depozite de muzee, prin colecţiile amatorilor de artă, prin casele celor ce preţuiau sculptura lui Paciurea, pecetluind tăcerea ce se întinsese de mult asupra artistului, neînţeles şi nesprijinit de către oficialitatea timpului său.

Formaţia artistică a lui Paciurea a fost serioasă, laborioasă, dacă ne gîndim la toţi acei ani de studiu din şcoala de Arte şi Meserii, de la Şcoala de Belle Arte, la

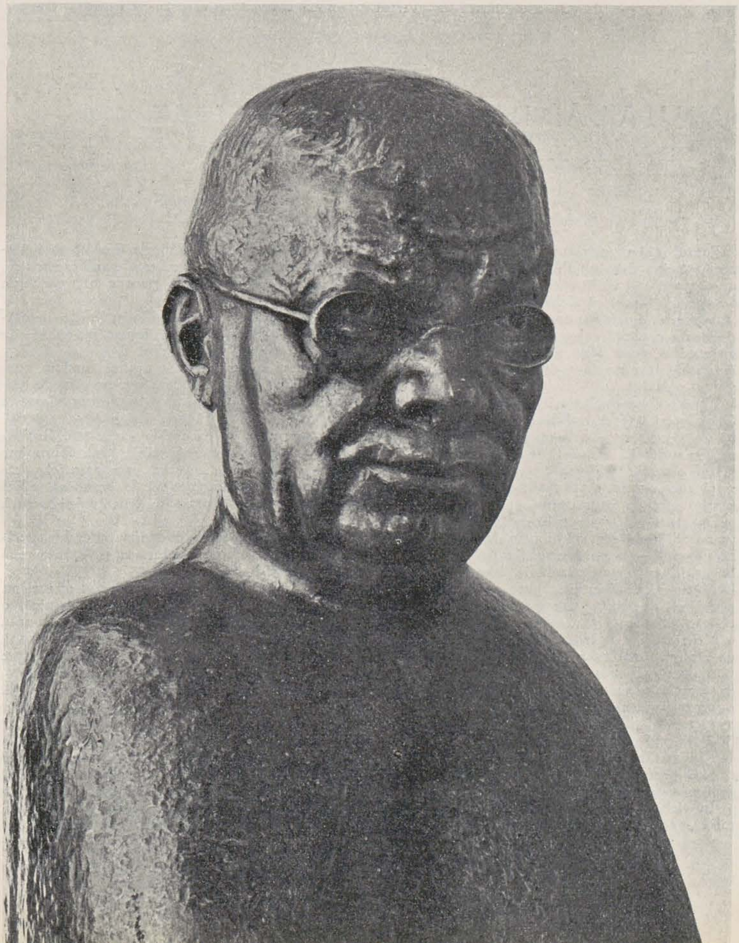
timpul petrecut ca bursier la Paris și la călătoriile sale, cînd a avut contact direct cu operele artei universale și ale artei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea din apusul Europei. Acest sfîrșit de secol, atît de bogat și de complex pe toate planurile cuceririlor omenești îi deschide sculptorului romîn orizonturi noi, cu care el se încadrează primul, în istoria sculpturii romînești.

Paciurea a fost și rămîne încă o prezență vie în istoria tinerei noastre sculpturi, aducînd acele valori noi de viziune modernă, viziune care cere statuarei efortul de a depăși sensurile strict figurative, de a porni la întruchiparea de idei, sentimente, stări sufletești, pe alte căi, deschizînd astfel drum larg celor mai neașteptate interpretări.

În făurirea acestei lumi de imagini plastice, de multe ori artistul cuprins de fantezie și imaginație nu mai poate menține contactul cu realitatea decît în anumite puncte — de aici dificultatea înțelegerii spontane, directe a acestei arte de idei. Și tocmai această problemă — deschisă — a artei secolului nostru poate fi întrezărită în sculptura lui Paciurea. După acele realizări de importanță capitală în sculptura noastră, ca *Gigantul*, *Proiectul Monumentului Unirii*, busturi monumentale — an după an lipsit de posibilitatea de a desăvîrși proiectele sale majore — statui, monumente publice — Paciurea a renunțat la sculptura cu mesaj social și s-a retras treptat, apoi definitiv între granițele lumii sale interioare. Aici, pe această scenă se

Himera pămîntului — bronz

Portretul actorului Ion Brezeanu — bronz



va petrece ultimul act al creației lui Paciurea. În această lume se naște, ca într-o magică oglindă, acea sculptură de totală introspecție a eului său, izolat, despărțit de realitățile din afară, culegînd și păstrînd numai ce corespundea propriilor sale stări sufletești.

Durere, Cugetare, Sfinx, Himeră, noțiuni abstracte cu sfere atît de vaste, stări sufletești adînc intime, ecouri ale unei vieți semănate cu nemulțumiri, renunțări, dezacorduri, între artist și vremea sa. Lipsit de energia de a se opune unei lumi cu care nu avea nimic comun, Paciurea alege calea de mijloc dintre realitate și ficțiune, calea mărturiilor întruchipate într-o sculptură de o viziune bizară, redusă la un anumit potențial de transmitere a ideii și care nu se poate ridica la dimensiunile marii sale opere realiste.

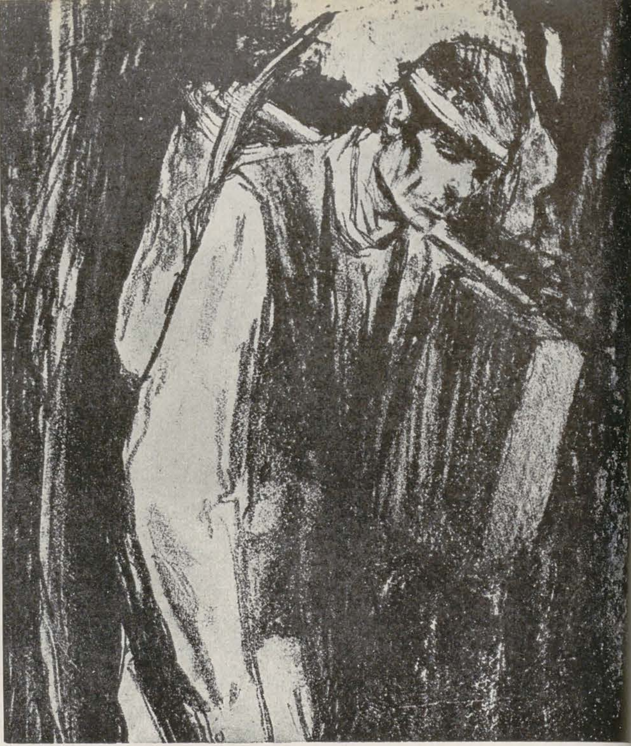
Artist autentic, de adîncă vibrație, nesupus platitudinilor și convențiilor de nici un fel, creația lui Paciurea marchează un moment deosebit și se desfășoară în chip inegal de-a lungul unui sfert de veac, pornind de la măreția și vigoarea *Gigantului* — din 1906 — făurit într-o tensiune de atmosferă romantică, urmat de îndrăzneala viziunii din proiectul monumentului Unirii, de admirabila galerie de fizionomii și stări sufletești din portrete, pentru a se încheia într-un proces de mare sublimare din care s-au născut Himerele.

Opera lui Paciurea are darurile ei: te cuprinde, te emoționează prin frumusețea plastică, prin puterea de gîndire, de simțire, de îndrăzneală, prin marea și totala sinceritate a artistului față de arta sa.

În sculptura lui Paciurea găsim conținut de idei și sentimente, sensibilitate, acord între subiecte și făurirea lui care se organizează în viziuni diferite, sau pe contrastul de umbre și lumini, pe jocul volumelor și al modelajului vibrant, sau uneori pe o severă construcție, din care nu lipsește niciodată interpretarea de mare calitate artistică.

Retrospectiva Paciurea — organizată de Muzeul de Artă al R.P.R. care are meritul de a fi realizat anul marilor retrospective, ne readuce întreaga operă a sculptorului, bogată, variată, subliniind pentru noi cei de astăzi valoarea deosebită și complexitatea creației acestui mare artist al țării noastre.

GY SZABO BELA — Autoportret cu şapcă tibetană — gravură în lemn



IOSIF MATYAS — Venind din şut (din ciclul „Viaţa minerilor din trecut") — litografie

EXPOZIŢIA ANUALĂ DE GRAFICĂ — 1957

N. ARGINTESCU AMZA

Spre deosebire de alte cronici închinate acestei expoziţii de grafică, cronici în care anumite nemulţumiri au fost prea subliniate, socot că ar trebui subliniată înviorătoarea ei bogăţie şi prospeţime, realizate nu prin exces, ci dimpotrivă, prin selecţiune.

Într-adevăr, se pare că nu numai din pricina eliminării pastelurilor şi a altor maniere şi tehnici prea apropiate de genul uleiului — ci chiar din cauza directă a unei selectări mai riguroase, legate de criteriile stricte ale valorii plastice, s-a obţinut această aerare, această creştere foarte vădită de nivel calitativ.

Se ştie prea puţin ce înseamnă « autentică asimilaţie a valorilor plastice ». Se cunoaşte extrem de puţin procesul creaţiei în diversitatea lui, în adîncimea legilor lui de elaboraţie. Se ştie prea puţin cum anume se produce această asimilaţie, deoarece « strict ştiinţific » n-a putut fi încă studiată.

În această expoziţie, această asimilaţie a noului, această punte încercată între tradiţie şi noutate, această împletire dintre datele realului obiectiv şi « interpretare », adică transpunerea plastică sugestivă, toate aceste procese sînt extrem de vădite şi foarte interesante de urmărit. Cu atît mai mult cu cît într-o bună măsură din cazuri, rezultatele sînt pozitive.

În materie de afiş, în actuala expoziţie de grafică s-a exagerat aşa zisa « influenţă a afişului polonez ».

Dar această influenţă nu este *nicăieri* o subordonare servilă. Există puncte de plecare, există sugestii comune, dar nu se văd nicăieri *pastişe*.

Faptul că expoziţia poloneză a îngăduit o nouă perspectivă, un fel de deschidere de geamuri pentru o vastă aerare, faptul că viziunea s-a aerisit, faptul că a devenit cutezătoare pînă la surpriză, nu înseamnă subordonare servilă.

Foarte promiţătoare, dar nu concludente, mi se par cele două afişe ale tînărului G. Tofan. Analizele le vom face într-un articol hărăzit numai afişului.

Remarcabila evoluţie în afiş a lui Vincenţiu Grigorescu, a fost îndestulător subliniată. Tot pe bună dreptate a fost semnalat plusul de expresivitate al afişului de spectacol şi inveterata rămînere în urmă a placatului mobilizator propriu-zis, a afişului politic, militant, cu sarcini atît de importante.

Dar este sigur că prin înlăturarea dogmatismelor de interpretare, prin lărgirea viziunii în general, — şi afişul politic va evolua, îmbogăţindu-şi forţa de sugestie şi pe plan estetic. Evoluţia afişului politic este o problemă de dozaj şi de sinceritate artistică, de cultură plastică adevărată mai ales. Vom reveni.

Nădăjduim, de asemenea, că în curînd se va rezolva problema pastelurilor care de data asta au rămas « atîrnate în aer »... neintrînd în actuala expoziţie.

Va trebui să reluăm cîndva problema aceasta a picturalităţii şi a linearităţii. A încerca să limitezi grafica, precum s-a spus, la « liniar », la «strict liniar », este cu neputinţă. Este cu neputinţă mai cu seamă în arta modernă, în grafica modernă.

În viziunea modernă (modernă, nu modernistă), adesea linia nu este linie în sensul strict, chiar dacă aparenţele dau această impresie, ci este subordonată *total* petei cromatice, servind drept « accent » pentru compensaţie, echilibrare etc.

Chiar valoarea ei de delimitare, de demarcaţie, *poate* fi anulată în pictura modernă, cu anumite riscuri, bineînţeles.

În actuala expoziţie de grafică, vedem cum linia recapătă o forţă de afirmare aşa de vie, încît se ajunge la un fel de dezorganizare a compoziţiei şi a punerii în pagină, uneori. Nu credem în demarcaţiile exagerate. Raporturile dintre culoare şi linie sînt fenomene foarte complexe. Ceea ce este esenţial, este ca viziunea, ca imaginea să fie *organică*, adică structura vizuală reprezentînd oameni şi lucruri, să nu fie arbitrară.

Respectul genurilor, cu respectivele lor specificităţi, cu caracteristicile lor esenţiale, înseamnă însă cu totul altceva.

Dar chiar în legătură cu respectul genurilor, să nu uităm că există o evoluţie dialectică, o continuă întrepătrundere între vechi şi nou. Să nu uităm că funcţiuni sociale şi estetice noi, cer interpretări noi, care ne obligă la folosirea nouă a genurilor şi a tehnicilor. În acest sens, folosirea tehnicilor *mixte* este un exemplu tipic.

Că pentru moment această folosire nu este cea mai fericită, că de pildă monotipul a dat mai mult insuccese decît succese, că deci întîlnim o folosire a acestor tehnici mixte de o neîndestulătoare adîncire, toate acestea nu anulează necesitatea unei evoluţii înnoitoare, *cu înlăturarea însă a falsei originalităţi.*

GH. IVANCENCO — Carieră — linogravură

SIDONIA E. FUCHS — Portret — gravură în lemn

În actuala expoziţie găsim lucrări din toate generaţiile şi găsim primeniri înnoitoare în viziuni şi maniere, indiferent de vîrstă.

Este vorba deci de o tinereţe sufletească a plasticei romîneşti, foarte îmbucurătoare. Găsim într-adevăr gravuri de real nivel artistic mondial, ca acelea ale lui Gy Szabo Bela, care merită o îndelungată analiză capabilă să lumineze pentru cei tineri o serie de probleme de tehnică şi viziune.

Să spunem pe scurt că dramatismul acestuia nu este patetic, retoric, exterior, ci foarte intim şi că distribuirea de alb şi negru este foarte echilibrată, structura imaginii fiind *foarte coherentă.* Acest dozaj *necerebral* al maselor de lumină şi de umbră şi siguranţa liniei, pornesc de la o imagine convergentă şi *produc* o impresie convergentă unitară, foarte pătrunzătoare, obsedantă chiar, ca un leit- motiv tainic.

Este o excelentă pildă, nu de organizare rece, cerebrală a imaginii, ci de articulare organică a structurii grafice. Atît deocamdată.

Aşadar, sînt expuse gravuri în metal, în lemn, în linoleum sau desene în cărbune, în creion şi remarcabile desene în peniţă, unele de o rară fineţe.

În acuarele ne apropiem, în cîteva cazuri, de cea mai îmbucurătoare specificitate a acuarelei.

La cîţiva acuarelişti se conturează drumuri proprii, viziuni proprii, cu mijloace sincere. Poate că pentru moment aceste viziuni proprii nu pot fi percepute limpede, decît în cadrul unei anumite experienţe, cerînd o retină mai exersată. Cu timpul însă, un public din ce în ce mai larg va izbuti să distingă aceste specificităţi, aceste caractere personale ale viziunii proprii.

Poate că unele din aceste acuarele ar necesita un mai mare studiu de bază, fie în desen, fie chiar în acuarelă, care să grăbească evoluţia transpunerii într-o structură mai coherentă.

Se confundă adesea spontaneitatea acuarelei cu *lipsa de studiu a respectivului « motiv ».*

În acest sens, mărturisirile unui Grigorescu sau Luchian sînt revelatoare. Grigorescu repetă stăruitor că trebuie « lucrat repede », dar spune tot atît de stăruitor că trebui să studiezi mereu, temeinic, că trebuie să lucrezi mereu, tocmai pentru a putea « lucra repede ».

Altfel ne aflăm nu în spontaneitate creatoare ci în *improvizaţie,* uneori în improvizaţie facilă.

La cîţiva din acuareliştii noştri această improvizaţie facilă are un caracter de cursivitate, de fals caligrafism, foarte supărător. Bineînţeles, retina neexersată nu distinge ceea ce lipseşte. Surprinde doar o *dezinvoltură care place.* Se ştie că toate « virtuozităţile », chiar cele facile, impresionează publicul needucat. Este acel « brio » care prinde grozav. Contra acestui fals brio trebuie luptat cu stăruitoare consecvenţă.

Sînt însă tot atît de primejdioase şi excesele tehnice, precum am spus, « tehnicismul » secat de emoţie.

Căutarea exterioară de stil este de asemenea vrednică de analizat.

Căutarea sinceră a unui stil nu se identifică totdeauna cu originalitatea. Există căutări de stil neostentative, negălăgioase, dar care sînt făcute *fără suficientă sensibilitate,* fără suficientă vibraţie *intimă* şi atunci rămîn « serioase » tehnic vorbind, dar artisticeşte nevalabile.

Sinceritatea « interpretării » duce la viziuni proprii, plus stil, aşa cum întîlnim de pildă la Gy Szabo Bela, la Mariana Pătraşcu, la Jiquidi (foarte insuficient reprezentat în această expoziţie — dece?) şi în noile afirmări ale Michaelei Eleutheriade şi Lili Pancu, ca să cităm două artiste care multă vreme nu au expus.

Asemenea fenomene ne-ar putea îngădui să stabilim raporturile dintre viziunea personală şi stilul propriu-zis, adică *unitatea viziunii plastice, specificitatea uşor de deosebit a imaginei personale* etc., dar o asemenea discuţie nu s-ar putea face în cadrul unei scurte cronici.

Printre apariţiile cele mai îmbucurătoare, pentru că sînt cele mai convingătoare, semnalăm aportul adus de graficianul Erdös Paul de la Baia Mare. O analiză amănunţită este necesară pentru a lumina cele afirmate mai sus.

La Paul Erdös, în toate imaginile prezentate cu oameni ai muncii din Maramureş, darurile plastice sînt de o rară bogăţie. Într-adevăr, Erdös izbuteşte o împletire de dramatic şi de pitoresc, de adîncire psihologică şi de nobleţe, de accent sufletesc intim şi de monumentalizare.

Este vădit că are un remarcabil simţ decorativ. Totuşi, unele *sublinieri decorative* sînt excesive, ca în « Duminica în sat ».

În alte imagini, ca în « Beau flăcăii în horintie » — se ajunge la o nobleţe sobră, la o monumentalitate de ordin arhitectonic.

În altele, dovedeşte un simţ al construcţiei şi al punerii în pagină de o rară ingeniozitate, ca de pildă în « Doină în amurg » ori « Cu gîndul departe ».

Această ingeniozitate trebuie drămuită cu grije, căci uneori *ornamentaţia* este dusă prea departe. Există de asemenea o tendinţă către agreabil şi uneori către sentimental, ca în « Cu gîndul departe », şi mai ales există *excesive sublinieri prin pete de negru, cu intenţia de a mări dramatismul imaginei.* De pildă, mîna din « Colectivistul » este neagră pînă la absurd, aproape dezumanizată, carbonizată parcă.

În « Pîine nouă », viziunea este neobişnuit de sugestivă, însă liniile au influenţe străine insuficient asimilate; apoi mai există şi un dans al liniilor anarhic.

Pe un plan mult mai minor, aproape aceleaşi lucruri se pot spune şi despre caricaturistul Silvan, care aduce în caricatura noastră o viziune şi o manieră neobişnuit de personală, fiind considerat într-o cronică plastică « un admirabil portretist în desenul-şarjă ».

PAUL ERDÖS — Doina în amurg — tuş

ANA ILIUŢ — Baia Arsinichii — litografie

Dar perceperea datelor figurative obiective mi se pare insuficientă.

Caricaturistul poate merge pînă la extrema şarjă, pînă la grotescul cel mai absolut. Totuşi, în imaginea cea mai stilizat alterată, cea mai fantastic transpusă, dacă percepţia de bază a fost obiectivă, ochiul exersat va surprinde dedesubtul celei mai alterate, celei mai liber stilizate — oricît de liber stilizate imagini — punctul de plecare al unei percepţii retiniene obiective.

La Silvan, excesele de joc ale liniei, excesele de gratuitate ale stilizării, izbutesc o foarte interesantă expresivitate, dar forţa de sugestie a imaginii se mişcă uneori *alături*.

Caricatura lui Şerban Cioculescu de pildă, foarte valabilă în structura capului, devine foarte discutabilă la gît, care este mult prea lat pentru o imagine *atît de osoasă*.

Simplificările caricaturii lui Ion Barbu şi mai ales a lui Gherase Dendrino, sînt plasticeşte foarte interesante, dar insuficient adîncite ca punct de plecare. Gratuitatea liniei merge aşadar prea departe.

Am semnalat în trecut talentul neobişnuit din ilustraţiile semnate Ion Ion.

Atmosferă şi forţă de simbol găsim şi de data aceasta. Însă substratul obiectiv al imaginilor este insuficient şi degradeurile cromatice *încep să se golească de vibraţia sensibilităţii*.

Aşadar, nu sîntem prea departe de manierism. Aşadar, atenţie mărită; studiul, adîncirea serioasă sînt necesare, căci altfel talentul se goleşte de acoperirea nevăzută dar indispensabilă, ca la bancnote.

Un aport la fel de remarcabil ca şi în celelalte expoziţii, ne aduce Mariana Pătraşcu.

Din punct de vedere stilistic, este interesantă forţa de simplificare din desenele în peniţă, ale Luciei Dem. Bălăcescu. Aceasta izbuteşte să ducă mai departe — adîncind şi simplificînd în acelaşi timp — imaginile. Mai mult decît atît: mi se pare că deşi imaginile pornesc de la textul lui Boccacio, linia are simplitatea elegantă spontană a ornamentului autohton, al grafismului oalelor smălţuite de la noi.

Alături, ca o ironie, desenele lui Nicki Popescu par mai greoaie decît sînt în realitate. Totuşi, ele ne îngăduie să facem în chip concret deosebirea dintre simplificare calitativă, subtilă, şi simplificare greoaie, sumară, fără suficientă vibraţie de sensibilitate şi fără suficientă dozare a maselor de alb şi negru.

S. Brătulescu are nevoie de simplificarea, de limpezirea viziunii. Are suficiente lucruri de spus, chiar dacă va simplifica.

Nici acuarelele lui Bordi Andrei de la Tg. Mureş nu pot fi încă drămuite la justa lor valoare. Se vădeşte o perioadă de trecere, o luptă între sinceritate şi resturi de artificios, care necesită o limpezire ulterioară.

Evoluţie în curs şi împrospătare, dovedesc şi desenele în tuş acuarelat ale lui Vasile Dobrian. Incomplet rezolvate pictural, ele prezintă totuşi seriozitate şi sinceritate. Sînt însă insuficient servite de sensibilitate, aşa încît peisajele nu au acea vibraţie, acea spontaneitate care să le facă nu numai interesante, dar şi convingătoare. Şi aici există o încercare de a simplifica, dar eşalonarea planurilor este făcută la rece, imaginea păstrează elemente de decor, siluetele sînt parcă decupate şi freamătul peisagiului viu nu pătrunde îndeajuns în compoziţia prea cerebrală. Şi linogravurile lui sînt destul de « reci ». « Seara pe Bistriţa » este chiar încărcată şi nu deajuns de valabil valorată.

De o remarcabilă spontaneitate dă dovadă — chiar alături pe acelaşi panou — Elvira Micoş, în cele două aquatinte, mai ales în « Primăvară ». În schimb însă, aici tehnica, dozajele, valoraţia, sînt încă insuficient puse la punct.

Cele opt acuarele ale lui Iosif Bene şi în special « La prăşit » şi « Pe Someş », aduc făgăduinţa unor realizări de viitor de o rară poezie plastică. În « La prăşit » izbînda este foarte apropiată. Dar Iosif Bene trebuie să înţeleagă că fineţea celei mai transparente pete de culoare nu poate fi o valoare în sine în artele figurative. Mai au oarecare drepturi şi oamenii, şi chiar animalele să fie transpuse plastic. În « Cărăuş pe Someş » calul intrat în apă are în jurul său un asemenea « halo » de violeturi electrice, încît aduce cu un fel de viziune spiritistă. Valoraţia de asemenea este insuficientă, aşa că nu se ştie, în « raccourciul » calului, dacă straniul cal stă cu spatele sau cu faţa la noi.

O justă obiectivare valabilă în cadrul unei reale spontaneităţi, o găsim la Mihai Cămăruţ. Totuşi, masa de ocruri din « Livadă tînără » nu este total rezolvată. La fel violeturile din silueta dealului Buciu.

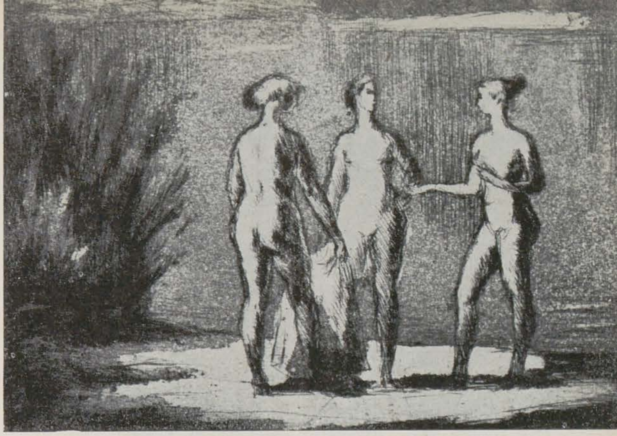
În schimb însă, în « Femei la cîmp », Mihai Cămăruţ izbuteşte o savuroasă imagine. Sinceritate de accent sufletesc şi poezie a orizontului larg, cu mase de ocru, verde şi albastru remarcabil eşalonate în adîncime, justeţea punerii în pagină, aproape clasică, sînt daruri deosebite. Să nădăjduim că va putea dezvolta mai departe această preţioasă împletire de echilibru şi de spontaneitate.

Regretăm că spaţiul acestei cronici nu ne-a îngăduit să arătăm decît atît de sărăcăcios, întreaga bogăţie de realizări şi mai ales de căutări foarte promiţătoare ale acestei remarcabile expoziţii.

Trebuie însă din nou subliniată tocmai această frămîntare, această tensiune plină de elan sincer pentru primenirea viziunii, pentru emoţie artistică adevărată, pentru *umanizarea* autentică a creaţiei plastice, pentru o grafică vrednică de marile ei ţeluri statornice şi de complexele ei sarcini actuale.

DESPRE DEZVOLTAREA GRAVURII LA NOI

VASILE DOBRIAN



TIBOR ERDÖS — Fete la ştrand — acvaforte

Începuturile gravurii la noi se leagă de primele săpături în lemn ale călugărilor din chiliile mănăstireşti, avînd drept scop reproducerea imaginilor bisericeşti destinate să împodobească cărţile de rugăciuni. Pe atunci nu putea fi vorba de o ilustrare în sensul pe care îl înţelegem astăzi, aceleaşi gravuri figurale sau florale însoţind — uneori fără nici o legătură — aproape toate textele tipărite.

Printre xilografiile descoperite mai tîrziu în tainiţile mănăstirilor trebuiesc menţionate cele de la Mănăstirea Neamţului, caracteristice prin stilul şi concepţia lor primitivă de o naivitate fermecătoare. Trecînd peste epoca gravurii de reproducere sortită să înlocuiască discul zincografic fără să aibă vreo importanţă deosebită în dezvoltarea gravurii la noi, gravura avea să mai suporte multă vreme influenţa picturalistă, ca o consecinţă a practicării acestui gen. Eliberarea gravurii de aceste canoane se face odată cu apariţia primilor artişti-gravori, care aveau să introducă odată cu diversitatea genurilor, şi o tematică legată de viaţă, de la scenele de gen şi portret, pînă la scenele istorice inspirate de evenimentele vremii. Printre artiştii care au îmbrăţişat această artă se situează în primul rînd Teodor Aman în Muntenia şi C. Stahi în Moldova, cu ei începînd o epocă nouă în gravura romînească.

Din păcate acest avînt este frînt odată cu dispariţia lui T. Aman şi a închiderii atelierului de gravură de la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti, atelier care avea să se deschidă mai tîrziu datorită străduinţii altui gravor, Gabriel Popescu, care poate fi numit şi primul gravor romîn. Cu toate eforturile depuse de Gabriel Popescu şi de Horaţiu Dimitriu, gravura totuşi nu poate înfrînge indiferenţa publicului şi nici chiar a forurilor diriguitoare, fiind sortită unui nou anonimat.

Între cele două războaie lucrările de gravură îşi fac mai insistent apariţia în manifestările artistice, aducînd pe lîngă diversitatea tehnicilor abordate, o tematică nouă legată de actualitate ; apar nume noi ce se dedică exclusiv acestei arte, hotărîte să ducă mai departe cu preţul unor mari sacrificii experienţa moştenită de la înaintaşii lor.

Ecourile istoriilor fără cuvinte ale lui Frans Masereel şi gravurile profundei Käthe Kollwitz stîrnesc o impresie adîncă prin mesajul lor umanist şi forţa lor de convingere. Este epoca marilor frămîntări sociale, a ascuţirii luptei dintre exploataţi şi exploatatori. Gravura, prin caracterul ei combativ, nu prea rămîne în afara acestor legi. Apariţia în presa democratică şi în unele expoziţii a unor gravuri înfăţişînd mizeria şi aspiraţiile clasei muncitoare sînt primite cu o legitimă bucurie de către cei cărora le erau adresate. Dar pentru afirmarea gravurii trebuia pornită o acţiune mai susţinută şi lucrul acesta îl face «Grupul Grafic», grupare care uneşte sub steagul său numele celor mai cunoscuţi gravori ce s-au impus în acel timp.

Succesul primei expoziţii organizate de «Grupul Grafic» în 1940, a demonstrat că gravura, artă considerată pînă atunci «gen minor» poate sta pe acelaşi plan cu celelalte arte, că ea poate exprima cu aceeaşi forţă diferitele aspecte ale vieţii. Astfel într-o perioadă destul de scurtă (1940 — 1946) «Grupul Grafic» a îndeplinit un deziderat de mare actualitate, contribuind la cultivarea interesului publicului pentru această artă, constituind în acelaşi timp o şcoală pentru generaţia tinerilor gravori.

Dispariţia «Grupului Grafic» (1946), într-o vreme cînd noţiunea de colectiv devenise principalul factor în toate sectoarele de producţie, mi se pare şi astăzi de neînţeles.

Stimularea de către Stat, în zilele noastre, a gravurii, a dus la o creştere simţitoare a numărului de gravuri şi gravori, la o lărgire a tehnicilor de la cele mai simple pînă la cele mai complicate, îmbogăţind inventarul grafic cu lucrări de o reală valoare artistică.

În actuala expoziţie de grafică, gravura ocupă un loc important faţă de celelalte genuri ale graficei de şevalet, impunîndu-se printr-o seriozitate demnă de relevat. Dorinţa de înnoire, de simplificare, de găsire a unui limbaj cît mai grafic este vizibilă aproape în toate lucrările fie că este vorba de găsirea unui stil adecvat pentru redarea dramatismului omenesc din lucrările lui Feszt sau W. Weiss. sau de străduinţele lui Gy Szabo Bela de a ajunge la un stil mai larg, bazat pe o alternanţă mai directă a petelor de alb şi negru, ca în Autoportretul cu şapca tibetană, în locul broderiilor cu care ne obişnuise în ultimul timp.

EVA CERBU — Tîrg de oale — linogravură

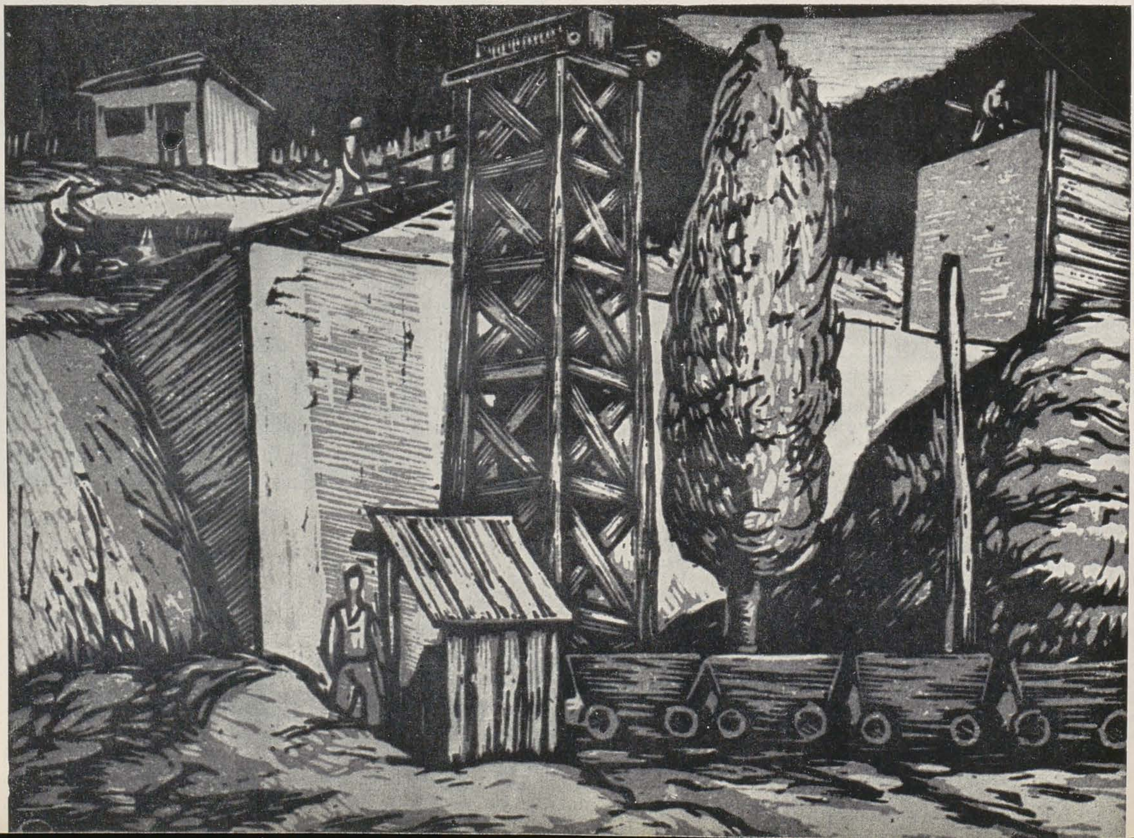
Prin posibilităţile sale de multiplicare fără pierderea proprietăţii de originalitate, gravura trebuie să pătrundă în cele mai largi straturi sociale, ducînd o dată cu valoarea ei artistică mesajul epocii noastre.

Stadiul actual al gravurii şi efortul artiştilor de a cuprinde în lucrările lor o tematică cît mai variată, legată de marile prefaceri prin care trece patria noastră, mi se pare faţă de expoziţiile de grafică anterioare, un merituos pas înainte.

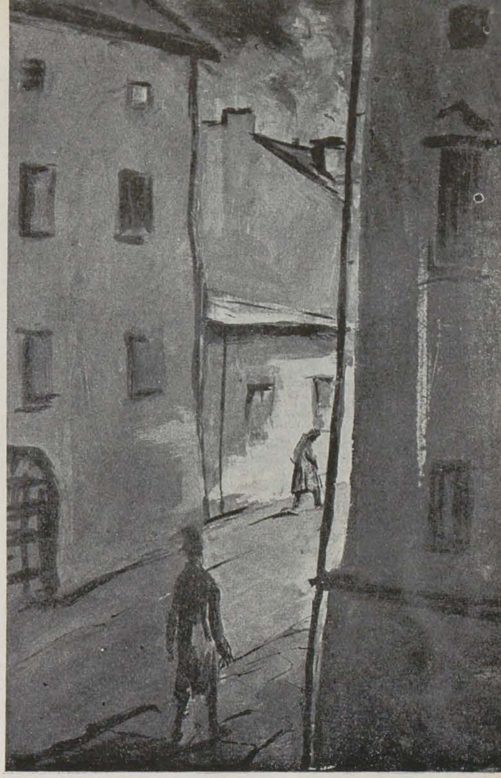
GHEORGHE DIMU — Fata care rupe ața — litografie

GEORGE JUSTER — Portretul soției — acuarelă

VASILE DOBRIAN — Ziduri de beton — linogravură



ION ION — Ilustrație la « Oameni la răscruce » — tempera



AUREL STOICESCU — Ilustrație la « Crimă și pedeapsă » — tempera

REFLECȚII IN JURUL EXPOZIȚIEI DE GRAFICĂ

VASILE KAZAR

Expoziția de grafică din anul acesta vădește un proces de lămurire — pe de o parte în rîndurile artiștilor expozanți, pe de altă parte a rolului pe care îl ocupă grafica în ansamblul artelor noastre plastice.

Dispunînd de o gamă mai amplă de mijloace de expresie — spre deosebire de ceea ce se întîmpla la fostele expoziții — grafica actuală încetează de a mai fi un simplu însoțitor în surdină al picturii așa zis majore, devenind un gen de sine stătător, o artă structurată pe o sinteză de idei.

Analizînd ansamblul genurilor grafice expuse, apare evident că în locul fărîmițării în accidental și contingent, lucrările se axează, în genere, pe adîncirea unei viziuni bogate în idei, dar idei enunțate simplu, fără « surcharge » și ornamente de prisos.

Aceste trăsături comune tuturor genurilor de grafică — gravura, ilustrația de carte, afiș, etc. — dovedesc că ele fac într-adevăr parte dintr-o familie comună, aceea a graficei militante, animată de o concepție unitară. Drumurile tuturor acestor genuri se întîlnesc într-un punct comun — care este acela al contemporaneității noastre socialiste — și nu sînt trasate în mod administrativ, din cabinet.

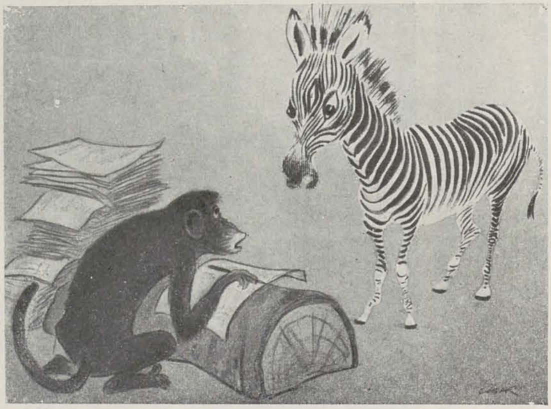
Prezența în expoziție a unor cicluri de gravură, dovedește că artiștii au căutat să extindă cadrul restrîns al unei singure lucrări, simțind necesitatea transpunerii ideilor într-o suită de imagini legate de un fir comun. Aceasta, nu în scopul de a dilua o ideie, ci tocmai pentru a-i descoperi nenumăratele fațete. Viziunea unor graficieni din această expoziție își caută împlinirea pe plan epic, ca într-o modernă imagerie d'Epinal. Ciclurile Corinei Beiu Angheluță, ale lui Dobrian, Weiss și ale unor tineri cum sînt Feszt, Mathyas, Sidonia Fuchs, Erdös Paul, se situează astfel în buna tradiție a graficei militante.

Trebuie să remarcăm de asemenea, ca rezultat al muncii perseverente dusă în ultima vreme, găsirea unor stiluri personale, fără ca prin aceasta artiștii să fi forțat nota în goană după o originalitate cu orice preț. Nu trebuie să ne pripim acuzînd de lipsă de personalitate și originalitate apropierea de stilul unor maeștri ai graficei progresiste — cum ar fi Käthe Kollwitz de pildă — cînd ea este pusă în slujba umanității (socotim, dimpotrivă, că acest lucru trebuie pus la activul artistului — cu condiția, totuși, ca etapa următoare să fie aceea a unei explorări îndrăznețe a realității — ceea ce duce implicit la accentuarea originalității artistului).

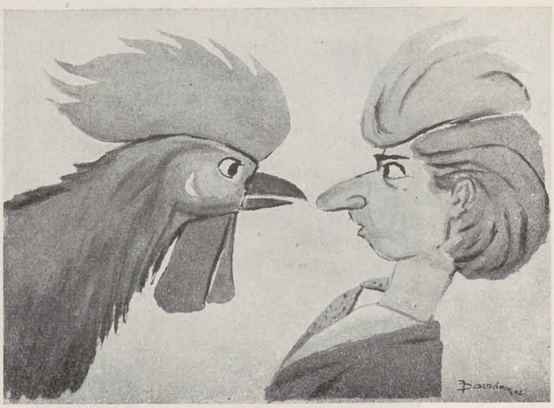
Pînă în anul trecut afișul a marcat — dacă nu un regres — în orice caz o vizibilă stagnare. De data aceasta putem vorbi nu numai despre o tehnică proprie afișului, dar chiar și despre o artă a afișului, care se caracterizează în actuala expoziție printr-o rapidă recuperare a ceea ce pierduse o vreme. Sensul publicitar — în accepțiunea majoră a cuvîntului — a devenit, în afișul contemporan, limpede, după cum reiese din lucrările expuse. Afișul fiind un gen tînăr al artei nu poate folosi metode învechite. Iată, de pildă, afișul lui T. Brînză la « Romeo și Julieta », în care subiectul este sugerat concis prin simbolizarea dramei celor doi tragici adolescenți, de către doi porumbei încadrați de elementele arhitectonice rinascimentiste și pata de sînge ce amintește deznodămîntul. Aceleași calități se conturează clar în « Concursul hipic » al lui Vincențiu Grigorescu.

Din păcate există o discrepanță, în domeniul afișului, între cele prezentate la expoziție și afișele lipite curent pe ziduri. Afișul este realizat abia atunci cînd își atinge scopul pentru care este creat. Noțiunea de afiș numai pentru expoziție este însă un nonsens. Or, în expoziție există afișe făcute numai pentru a fi expuse și aceasta nu din vina artiștilor, ci pur și simplu din cauza neînțelegerii celor care fac comenzi. Problema afișului — nerezolvată încă din păcate — este aceea a îmbinării artei cu utilul comercial.

Pentru a încheia, trebuie să accentuăm încă odată că actuala expoziție de grafică marchează un evident pas înainte față de anii trecuți, înscriindu-se ca o nouă etapă în drumul graficei romînești.



NELL COBAR — « Fabulă, birocrație » — creion



ION DAVIDESCU — « Acuzat de plagiat » (caricatură) — monotip

VINCENȚIU GRIGORESCU — « Hipism » (afiș) — tempera

BENEDICT GĂNESCU — « Statuia Dogmatismului » (afiș) — tempera

Tineri — guașă

LEON ALEX

Pictorul — desen peniță

UN PRECURSOR DE SEAMĂ AL ARTEI NOASTRE MILITANTE

ȘTEFAN BORGHIDA

În iarna anului 1933, într-un modest local de prăvălie situat pe una din străzile principale ale orașului Oradea, s-a săvîrșit o ciudată descălecare. Un tînăr artist, întovărășit de cîțiva prieteni, lucrau de zor: tapetau pereții scorojiți cu hîrtie albastră de împachetat, lipeau cu lut crăpăturile sobei care afuma, aranjau tablouri pe pereți. A doua zi s-a deschis o expoziție.

Artistul, un omuleț mititel și fragil, cu un trupșor de copilandru, apăruse cam pe atunci. Ochii săi cu licăriri jucăușe, scrutau amuzați lumea de sub bolta bombată și înaltă a unui cap mare acoperit cu un păr moale și bogat; vocea puțin răgușită îi era foarte agreabilă. Ființa lui plină de vioiciune, spiritul său inepuizabil în inițiative, entuziasmul său permanent și înflăcărat electrizau pe toți cei care se aflau în anturajul său. O singură și fugară discuție cu el era deajuns ca să recunoști calitățile neobișnuite ale acestui om. Promitea mult. Era cineva: o personalitate.

La Oradea și pretutindeni pe unde acest necunoscut peregrina cu expozițiile sale, erau suficiente doar cîteva zile ca să-și creeze legături trainice cu muncitori, intelectuali progresiști, studenți, care îi deveneau adepți fără rezerve, prieteni chiar, neprecupețindu-și ajutorul: vindeau desenele lui, îi căutau localuri pentru expoziție, aranjau tablourile.

Cu toții simțeau că acest omuleț firav, acest artist veșnic înflăcărat, se deosebește de ceilalți oameni mai ales prin curajul cu care demasca tot ce era învechit, retrograd, rău — și prin felul cum dădea glas adevărurilor care fără să fie pronunțate, erau prezente în societate.

Arta lui Leon Alex vorbea, cu forța convingerii, de probleme care în acele timpuri frămîntau conștiința a sute de mii de oameni: erau problemele mișcării muncitorești și totodată ale artei progresiste, care reflectau luptele în plină desfășurare în anii treizeci.

În această perioadă publicațiile presei antifasciste, mereu suprimate și reapărînd sub

Mizerie omenească — guașă

diverse titluri noi, tipăresc numeroase desene. Și în presa ilegală apar unele desene mai mici. În climatul acestor lupte înflorește și se fortifică din nou grafica combatantă din Romînia: Nicolae Cristea, Perahim, Labin și alții, la București; Aurel Mărculescu la Botoșani; Vasile Kazar la Sighet; Podlipny, Cova la Timișoara; Sándor Kolozsvári la Satu Mare; Ruzicskay la Oradea, etc., fiecare în limbajul său își exprimă părerile despre evenimente.

Desenele lui Ruzicskay și Podlipny vor exercita asupra lui Leon Alex o influență directă, iar indirect îl va influența grafica ilustrativă răspîndită pe atunci în Europa, apoi desenele lui Georg Gross, Käthe Kollwitz, Steinlen, dar mai aleș lucrările lui Daumier, într-o formă mai îndepărtată și vagă. La Paris va fi atras de pictura lui Modigliani și Picasso, de școlile expresioniste și neoclasicismul lui Maillol. Deși nu în intregime realizat în artă, Leon Alex este unul din precursorii de seamă ai artei noastre cu tematică socială.

S-a născut în 1907 la Petroșani. Tatăl său era un modest tapițer. Primele lui amintiri se confundă cu peisajul plin de fum și praf de cărbune, populat cu muncitorii neînfricați ai acestei regiuni miniere. Are 9 ani cînd părăsește aceste locuri. Amintirile din copilărie îi vor rămîne însă neșterse în suflet. În desenele sale va apare mai tîrziu deseori tematica vieții minerilor.

În 1916 familia artistului se mută la Oradea. Leon Alex termină cu succes patru clase secundare, rămîne însă corijent la desen: nu avea nici o înclinare pentru copierea unor anoste motive decorative.

În anul 1923 este dat să învețe meserie la o croitorie. Urmează o perioadă de trei ani grei. Într-una din guașele sale va apare o amintire de mult îngropată: un ucenic de croitor obosit se apleacă somnoros asupra fierului de călcat.

După trei ani de ucenicie obține diploma de calfă, dar va părăsi curînd și pentru totdeauna croitoria. E stăpînit de nostalgia unei îndeletniciri mai adecvate înclinărilor sale. Astfel devine litograf, apoi fotograf.

Începînd cu anii 1930 se dedică exclusiv artei. Face încercări la București, desenează pentru revistele « Magazinul » și « Realitatea ». Dar e nevoit să părăsească capitala, care îi oferea pe atunci o singură soluție: ilustrarea romanelor de aventuri editate de Casa Herz. Refuză această muncă. Preferă să mănînce pîine goală. Uneori nici atît.

La Oradea trăiește într-o mizerie cruntă, dînd dovadă de o impresionantă tărie sufletească. Foamea însă nu-l doboară; dimpotrivă. Citește mult, se instruește mereu, studiază fără răgaz.

În 1932, desenează la Oradea coperta manifestului tipărit ca protest împotriva executării comuniștilor maghiari Sallay și Fürst. Acest manifest este expus mai tîrziu la Praga, Viena, apoi și la Moscova, în cadrul unei expoziții antifasciste. În același an realizează mai multe ilustrații, între altele la volumul de versuri al lui Erich Kästner: « Încotro? ».

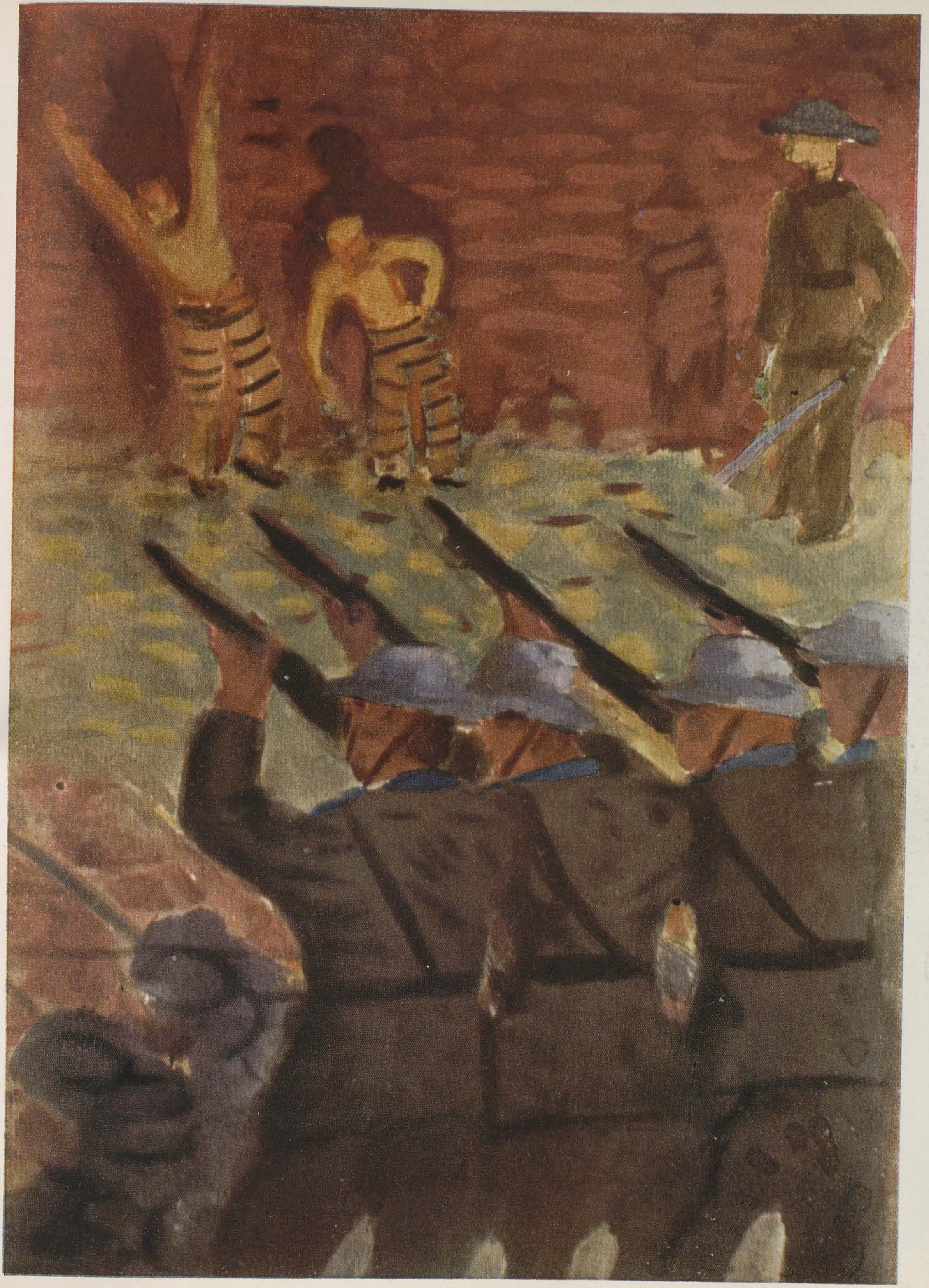
Își închină întreaga sa putere de muncă artei, și pentru a putea lucra nestingherit se mută la periferia orașului, într-un cartier sărăcăcios, unde străzile nu mai au nici nume, iar casele sînt nenumerotate. « Atelierul » — un fost grînar, in lung și în lat are poate 2 m. Mai curînd o gaură decît o cameră — scundă, prăpădită, cu un ochi în loc de fereastră. Și cîte vise în jurul unui atelier, pe care niciodată însă nu-l va avea! Realitatea apare însă în desenele sale în care se arată pe sine cum stă înfășurat într-o pătură, pe o canapea hodorogită, cu picioarele frînte, iar din tavan atîrnă țurțuri de ghiață, stalactitele mizeriei.

Trăia și lucra deci în acel atelier, fără vreo îndrumare artistică. Era frămîntat mereu de problemele și durerile oamenilor. De aceea și desenele lui, cu profunda lor sinceritate, zguduiau pe spectatori, deși în acea perioadă erau încă stîngace: forța și grandoarea tematicei depășeau posibilitățile sale de a le realiza artistic.

În acești ani, Leon Alex a dus o luptă grea pentru însușirea și stăpînirea mijloacelor de expresie și pentru clarificarea conținutului. Desenele sale, de cele mai multe ori, erau încărcate cu atîtea elemente simbolice și expresive încît erau aproape indescifrabile. Cu timpul părăsește compoziția încărcată (deși elementele simbolice nu), și astfel conținutul desenelor sale devine mai inteligibil. Însfîrșit, în 1933 organizează la Oradea prima sa expoziție.

Tineretul însuflețit de ideile progresiste primește cu entuziasm tablourile sale. În fața tematicei sale, burghezia provincială însă strîmbă din nas: război, sărăcie, prostituție. Tablouri cu un asemenea conținut nu se puteau introduce în casele lor ferite de griji și de suferințe. La această expoziție nu i se cumpără nici un singur desen.

Insuccesul nu-l indispune și nici nu-i frînează elanul creator. Dimpotrivă, îi stimulează avîntul. Simpatia cercurilor progresiste — îndeosebi a tineretului — devine și mai puternică. De aici încolo rămîne înconjurat de tineretul dornic de frumos și care căuta soluții și răspunsuri la întrebările pe care i le punea istoria. Și de la Leon Alex într-adevăr se putea învăța: « *Pictorul care e pătruns de sentimentul răspunderii sociale trebuie să vadă cine sînt adevărații constructori ai societății și să întindă clasei creatoare mina* ».



LEON ALEX, Execuția — tempera

Sînt cuvinte foarte serioase: recunoaşterea responsabilităţii artistului, solidaritatea sa cu clasa muncitoare creatoare de valori. Iată cum gîndea Leon Alex în 1933.

În două rînduri — în anii 1930 şi 1935 — a vizitat Praga. Revista « Simplicissimus », cu ocazia celei de a doua călătorii îi publică cîteva desene. Între anii 1933—1936 a călătorit în diferite oraşe din ţară: Timişoara, Arad, Cluj, Braşov, Baia Mare. A organizat şi expoziţii la Timişoara şi Arad.

La aceste expoziţii a vîndut mai multe lucrări. Totuşi, aceasta nu-l mulţumea pe deplin. El urmărea nu numai realizarea unor cîştiguri băneşti, ci un mai larg răsunet al lucrărilor sale pe plan social. De aceea şi-a transpus desenele pe piatră, litografiindu-le într-un tiraj destul de mare. Cele două albume — unul din 1934, celălalt din 1936 — apar cu sprijinul unui prot de tipografie, care simpatiza cu mişcarea progresistă. Aceste mape au fost răspîndite de studenţi şi muncitori în oraşele din Ardeal.

Cum se înfăţişa arta lui Leon Alex pînă in 1936, înaintea plecării sale la Paris?

Era o nestăpînită revoltă împotriva ordinei sociale existente, plină de miez, inepuizabilă în idei. O necruţătoare satiră — cînd amară, cînd ironică — împotriva lumii burgheze.

Din cele 10 litografii editate în 1934, chiar prima pagină îl şi impresionează pe privitor: *Toţi împotriva tuturora*, formularea într-o unică imagine, într-o singură frază, a vieţii şi lumii capitaliste, cu aşa zisa ei « liberă concurenţă ».

O temă preferată de Leon Alex este redarea mizeriei proletariatului. Ea apare în *Singurătate*, *Şomeri*, *Pîinea noastră cea de toate zilele*, *Foame*, *Bucătăria populară*, ultimele două din 1935.

Într-un desen se înfăţişează pe sine însuşi, răstignit pe o cruce. Crucea e făcută dintr-un creion şi o pensulă. Pe această cruce se încolăceşte ca un şarpe paragraful codului penal.

Leon Alex nu se teme de legile care persecută arta cu sonorităţi de revoltă socială. Într-un desen ni-l înfăţişează şi pe temutul procuror, cum, în splendoarea conştiinţei puterii sale, perorează cu emfază: cu o mînă, îndreptată spre codul penal, iar în cealaltă, ţinînd un omuleţ inofensiv, acuzatul. Acest desen a fost multiplicat, fiind inclus între desenele celui de al doilea album al său, editat în 1936.

Cu cîtă pregnanţă ni-l înfăţişează el în 1936 pe acel evreu care, cuprins de o spaimă de nedescris, aleargă, căutînd să scape de lagărele de concentrare!

De asemenea tema războiului îl preocupă mereu pe Leon Alex. Cît de actual e, din păcate şi azi, desenul său *Globul* 1935! Un cap acoperit cu o cască de fier, o mască de gaze pe faţă, în loc de păr sîrmă ghimpată. Un om mititel şade pe cască, « omuleţul » — figura preferată a lui Leon Alex — care, purtat de viforul istoriei se întreabă: « de ce oare? »

Unele lucrări sînt pline de un umor fin. Conţinutul adînc şi ironic dă un aspect tragicomic multor desene, ca de pildă *Funcţionăraşul*, *Prieteni*, *Casele cu fete*, etc. (toate publicate în cel de al doilea album). Acestea sînt desigur doar numai unele aspecte ale artei, bogată în fantezie, a lui Leon Alex, din perioada premergătoare anului 1936.

Creionul este o armă sau interpretul unei delectări? Încă din primele sale desene, Leon Alex îşi pune această întrebare. Răspunsul, ferm, este adesea formulat prea radical. În această perioadă, artistul caută efectele aproape exclusiv în conţinutul tematic, omiţînd astfel întrebuinţarea bogatului limbaj plastic evocator de forţă emoţionantă şi frumuseţe. Abia mai tîrziu, la Paris, va îmbina într-o sinteză problemele conţinutului cu valorile expresive ale formei.

Văduva — guaşă

În jurul anului 1935, Leon Alex, alături de grafică, va face şi pictură. De pe acum îşi va da seama de posibilităţile mari ale picturii şi de limitele mai reduse în care era constrînsă pînă acum arta lui.

Dorinţa de a studia îi dă noi imbolduri şi în vara anului 1936, susţinut de tovarăşii săi şi cu banii primiţi din vînzarea albumelor pleacă la Paris. Închiriază o modestă cameră la mansarda casei din rue Benard 2, în care va locui în tot timpul şederii sale la Paris. Aici, trăieşte — dacă e posibil — într-o mizerie şi mai cruntă decît în ţară. Scrisorile sale, cele mai multe ilustrate cu desene — sînt mărturia tragicei sale sărăcii.

Adevăraţii săi îndrumători au fost muzeele şi expoziţiile. Dar a avut şi un maestru. Studia în rue de la Grande Chaumière, strada şcolilor particulare, la Ecole Ransson, unde corecta Lhote. În ce împrejurări a ajuns mai tîrziu, acest pictor şi grafician romîn, elev al marelui sculptor Maillol — nu ştim. Ne lipsesc informaţii precise. E însă cert că a lucrat cu Maillol şi a participat cu succes — primul său succes la Paris — la expoziţia de fine de an a elevilor marelui sculptor, cu nişte desene în tuş. Aceste lucrări au fost lăudate de cronicarii parizieni.

Curînd devine asistent onorific pentru desenul artistic la Maillol. Marele maestru francez era convins că Leon Alex va deveni pînă la urmă sculptor. Se ocupa de el, îl simpatiza, îl şi invita în atelierul său, ceea ce însemna o mare cinste.

Calea parcursă de Leon Alex pînă aici era lungă. Dintr-o calfă de croitor de la Oradea, dintr-un necunoscut cu hainele jerpelite, care abia îngăima cîteva cuvinte franţuzeşti — să ajungi elev al lui Maillol, şi mai tîrziu asistentul onorific al acestuia! Mai important este însă drumul parcurs spre desăvîrşirea sa artistică.

Sosind la Paris, el era plin de elan şi dornic de a transforma cu arta sa întreaga lume. Dar această artă purta pe atunci stigmatele imperfecţiunii unui autodidact provincial. Arareori depăşea acest nivel, şi aceasta numai în cele mai reuşite lucrări. Totuşi, în acestea se putea vedea că este stăpînit nu numai de un ideal politic, că fantezia sa este nu numai prodigioasă, dar că este înzestrat şi cu serioase şi autentice posibilităţi artistice.

Plecase la Paris, fără o bază solidă de cunoştinţe. Noile perspective pe care i le oferea acest oraş l-au tulburat, dar curînd şi-a recăpătat echilibrul. Operele picturii clasice studiate în muzee au constituit baza artei sale, iar unii dintre marii maeştri contemporani l-au influenţat în schimbarea radicală a gustului şi limbajului său artistic.

În vîltoarea nenumăratelor curente artistice existente pe atunci la Paris, Leon Alex a rămas un adept consecvent al concepţiilor politice progresiste şi al umanismului. Arta sa, în noul mediu, este stăpînită de aceeaşi viziune despre om şi societate ca şi înainte. De data aceasta însă nu se mulţumeşte să nareze un conţinut, să ilustreze o temă, ci s-o şi reprezinte. Părăseşte stilul reportajului ilustrat înlocuindu-l cu o imagine lirică exprimată în tablou.

Lucrările sale din timpul şederii la Paris şi majoritatea celor pictate după această perioadă sînt guaşe. Leon Alex se exprimă mai uşor în această tehnică. Care era tematica sa? Oameni, tipuri: ţărani, truditorii istoviţi ai ogoarelor, la munca cîmpului, lîngă carele cu fîn; proletari ai oraşelor; femei lucrînd la construcţii; muncitori obosiţi, la masa lor de seară, sau aşezaţi, istoviţi, pe marginea patului. Tipuri burgheze: domnişori eleganţi, cucoane cu pălării spectaculoase, tineri moleşiţi de spleen pe terasa cafenelelor.

Şi mai pronunţat reiese atitudinea artistului în alte lucrări: tineri proletari rătăcind fără scop şi perspectivă în viaţă, conspiraţii, arestări, execuţii...

În aceste tablouri desenul nu mai este încărcat, ca în cele din prima perioadă, dar ele continuă să fie «oglinda moravurilor» orînduirii burgheze. În ansamblul lor, lucrările din această perioadă rezumă condiţiile sociale ale acelor timpuri. Din ele emană dragostea pentru oameni şi teama că puternicii zilei ar putea strivi visele lor, ar putea ucide dorul lor după frumos şi adevăr. Elanul său liric reflectă mai curînd sentimentul cald al solidarităţii umane decît poziţia fermă, tăioasă a luptătorului politic.

Pictorul surprinde instantanee din viaţa eroilor săi. Majoritatea tablourilor nu au o acţiune spectaculoasă: sînt figuri calme, care stau sau merg. Nu acţiunea îi caracterizează. Artistul evită folosirea acelor mijloace de expresie despre care consideră că nu sînt specifice picturii. Nu detaliează, ci mai curînd indică.

Elemente simbolice se mai găsesc în arta sa, dar de data aceasta transpuse în elementele emoţionale ale gamei coloristice: simbolizează prin culori.

Preocupat de problemele tineretului, pictează un şir de tablouri cu un conţinut aproape identic, redat în game deosebite de culori. Într-unul, doi tineri aproape goi, stau desculţi pe un sol brun-auriu. Un cer gălbui, scăldat în lumină, se înalţă dincolo de gardul verde închis.

— Nu pricepi? — întreba odată Leon Alex. Aceştia doi, dincoace de gard, sînt doi sărmani proletari, tineri, dar fără nici o perspectivă în societatea capitalistă, iar dincolo de gard orizontul luminos reprezintă viitorul...

În tabloul său *Execuţia*, în spatele victimelor a pictat un zid din cărămidă roşie. «Nu pot să scriu sub tablou că sînt comunişti... de aceea am pictat fondul roşu».

Bogăţia tematică a lucrărilor sale se îmbină cu bogăţia coloristică de un înalt nivel. Fiecare tablou al său este o simfonie de culori. Petele de culoare se susţin, îşi răspund ca instrumentele unei orchestre simfonice şi se contopesc pînă la urmă într-un singur acord măreţ. În primul moment efectul coloristic este atît de frapant încît s-ar părea că pictorul nici n-a urmărit altceva decît rezolvarea unor probleme coloristice. De fapt, fiecare din aceste tablouri este o încercare de a tălmăci problemele mai generale ale omului, mai ales cu ajutorul culorilor. Culorile reale ale naturii sînt deobicei poetizate, transpuse în sensul exprimării unui conţinut specific.

A pictat nu numai în guaşă, dar din ce în ce mai mult şi în ulei. Unul din aceste tablouri este intitulat *Indrăgostiţii*: două busturi pe jumătate goale, figuri cu feţe alungite, severe, într-o îmbrăţişare aproape disperată, nicidecum erotică. În liniştea prevestitoare de furtună şi în marea lor singurătate, tinerii îşi dau seama că în afara sprijinului lor reciproc nu pot aştepta vreun ajutor într-o societate în care domnia banului este atotputernică. Această izolare în singurătate este sugerată de tablou, pictat cu puţină vreme înainte de izbucnirea războiului, în 1939. Leon Alex socotea tabloul incomplet realizat, cu toate că forţa emoţională, desenul de o rară sensibilitate, compoziţia aproape sculpturală şi gama estompată a culorilor verde şi roşu, fac din această pînză o excelentă pictură.

În numeroasele sale desene din această perioadă forma este definită de o singură linie de contur, cursivă, continuă. Cu accente abea sezisabile, artistul ne face să simţim nu numai spaţialitatea, dar să percepem şi materialitatea figurii. Una din aceste lucrări cu valenţe poetice, de un sentiment potolit, dar profund veridic, este *Pictorul*.

În zilele care au precedat izbucnirii războiului, Leon Alex este expulzat din Franţa. Revine în ţară. Locuieşte cînd la Oradea, cînd la Timişoara. Se încadrează activ în mişcarea muncitorească. I se încredinţează misiuni de curier. Pe lîngă asta execută ilustraţii şi vignete pentru presa ilegală.

Instrucţiunile i se comunicau prin mijlocirea unei tovarăşe din Timişoara, unde — în toamna anului 1939 — Bela Brainer vede cele două albume litografiate ale lui Leon Alex. Forţa şi sinceritatea desenelor îl cuceresc pe Bela Breiner, care află că artistul este un proletar din Oradea. «Are nevoie pictorul de ceva? — întreabă el; cu ce ar putea să-l ajute partidul?» La sugestia sa, lucrările lui Leon Alex se vor difuza în rîndurile intelectualităţii progresiste şi puţin după aceea, în plină teroare fascistă, în împrejurări atît de periculoase, Bela Brainer găseşte modalitatea ca pictorul să fie ajutat, dînd astfel un minunat exemplu de solidaritate comunistă.

În 1940, Leon Alex pictează un nou tablou important: un om încărunţit, cu hainele în zdrenţe, într-o stare de neputinţă infantilă, este purtat spre ceruri pe braţele a doi îngeraşi rotofei. «*Posteritatea îl va ridica în slăvi pe pictorul mort de foame în societatea burgheză*». Acesta este argumentul tabloului. În această lucrare, mai mult decît în *Indrăgostiţii*, pictorul reduce la o şi mai mare simplitate gama culorilor. Culoarea roşie, apare numai ca o lumină crepusculară dedesubtul tonurilor de verde. Pe suprafaţa verzuie străbat doar reflexele unui galben palid şi nuanţele discrete ale unui alb.

Viaţa lui Leon Alex din aceşti ani este şi mai grea decît înainte. În grelele condiţii ale ilegalităţii, artistul nu mai poate expune şi nici nu-şi mai poate vinde lucrările. Erau ultimii ani ai regimului horthyst fascist din Ungaria. Pătrunde tot mai mult otrava doctrinelor naţionaliste şi rasiste. Cea mai inofensivă manifestare progresistă atrage după sine represalii violente. Era epoca urii şi a compromisurilor. Intelectualii progresişti erau înlăturaţi din viaţa publică. Talentul şi cunoştinţele lor se iroseau, oficialii neavînd nevoie de ele.

Ca să-şi poată întreţine mama bătrînă, Leon Alex mărea fotografii, lucrînd 6—8 ore zilnic. După această muncă obositoare, artistul, cu o disciplină surprinzătoare, făcea crochiuri şi picta. Începe să lucreze în acuarelă la ilustrarea aventurilor lui Gulliver şi ale lui Don Quijote. Sub paravanul lumii lor fantastice va înfăţişa imaginea şi problematica brutală a vieţii contemporane.

Supraveghiat fără încetare de organele siguranţei, Leon Alex este trimis în 1942 în Ucraina, cu un detaşament de pedeapsă. După un an se îmbolnăveşte grav de tifos exantematic. Zace mai multe săptămîni fără asistenţă medicală, fără alimente. E nevoit să-şi vîndă «îmbrăcămintea» de iarnă pentru o jumătate de litru de lapte.

În 1944, în primele zile ale lunii ianuarie, cu mai mulţi tovarăşi, evadează din acest detaşament de execuţie lentă şi, după multe peripeţii şi primejdii, ajunge la o unitate sovietică de partizani. Este repartizat în primul detaşament moldovenesc (Pervii Moldavski Detaşament), în grupa a IV-a a lui Andreevski. Acest detaşament operează în regiunea Dubno, distrugînd linii ferate, telefoane şi telegrafe folosite de armata cotropitorilor.

La sfîrşitul lunii februarie, detaşamentul este încercuit de nemţi. Patru zile — fără hrană, fără foc — au stat ascunşi într-o pădure. Nu mai exista decît o singură salvare: străpungerea încercuirii. Ceea ce şi reuşiră să facă. Curînd, s-au întîlnit cu trupe sovietice. Partizanii — în majoritatea lor — au fost internaţi în spitale, avînd picioarele degerate. Curînd, Leon Alex părăseşte vindecat spitalul. Un tovarăş al său, originar din Gheorgheni, rămas mai departe în spital (regiunea Rovno), ne-a adus ultima ştire despre Leon Alex: l-a văzut de la fereastra spitalului — la 8 martie 1944 — pe cînd pleca. Era îmbrăcat cu o manta prea largă pentru el şi purta pe umeri o armă uriaşă în comparaţie cu trupul lui mărunţel şi firav. S-a alăturat probabil unui alt detaşament care pleca pe front.

În imaginaţia noastră îl vedem pe Leon Alex sub înfăţişarea unuia din personajele preferate ale desenelor sale de odinioară: omuleţul stingher, care se mişcă neînţeles şi neajutorat în lume. Asemănarea este însă numai aparentă, deoarece Leon Alex şi-a condus conştient destinul vieţii sale: între artist şi om nu poate exista ruptură.

ANTONELLO
DA MESSINA,
Răstignirea — ulei

Catalogul galeriei Universale a Muzeului de Artă al R.P.R. Nr. 81, ulei pe lemn 0,394×0,231. Provenit din colecţia Muzeului Bruckenthal. *Lucrarea este o operă de tinereţe, dintre primele ale artistului, datind din perioada intiiului său — presupus — contact cu arta flamandă. Tabloul nu apare menţionat decit ocazional; numeroşi istorici de artă l-au trecut cu vederea, iar alţii l-au atribuit cu ezitare lui Antonello. Cercetările au dovedit că lucrarea ii aparţine şi este importantă prin faptul că aruncă o lumină in plus asupra inceputurilor activităţii lui Antonello da Messina, atit de discutată şi de puţin lămurită incă.*

Născut in jurul anilor 1425—1430 la Messina, Antonello şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii retras in Sicilia. Există ştiri despre anumite călătorii făcute intre anii 1455—1474. In 1475 se află cu siguranţă la Veneţia, unde operele executate de el aduc dintr-o dată mărturia unui talent excepţional şi a unei admirabile măiestrii in folosirea culorilor de ulei. Stilul lui, in care s-au contopit influenţa flamandă cu influenţele, mai tardive, ale lui Piero della Francesca şi Mantegna, a imprimat, prin operele create in timpul şederii la Veneţia, o directivă bogată in semnificaţii şi consecinţe picturii veneţiene. Această imprejurare explică şi faptul că cei mai mulţi istorici de artă il ataşează pe Antonello da Messina şcolii veneţiene.

In tabloul aflat in colecţia Muzeului de Artă al R.P.R. sint vizibile mai ales primele influenţe, cele flamande, ale căror căi de pătrundere in opera lui Antonello incă nu au fost pe deplin clarificate. Imaginea este impărţită in două planuri, total diferite unul de celălalt. In primul plan scena dramatică a răstignirii — aici redată cu sentimentul unei patetice resemnări: in planul al doilea un peisaj vast, insufleţit, in care natura şi oamenii se infrăţesc in aceeaşi deplină seninătate. Această discordanţă dintre suferinţa omenească intensă, neajutorată şi nepăsarea lumii inconjurătoare va apărea la Antonello cu mai multă pregnanţă intr-una din operele lui de maturitate, « Martiriul Sf. Sebastian » de la Galeria din Dresda.

Tabloul reprezintă răstignirea sub forma variantei cu Isus intre cei doi tilhari, motiv care-i dă lui Antonello prilejul să-şi construiască intreaga compoziţie, aşa cum o va face cu regularitate şi mai tirziu, in forma unui cilindru. Gruparea personajelor la picioarele crucii, izolate unele de altele, fiecare singur in durerea lui, capătă sens tocmai prin această clasificare geometrică, de tradiţie italiană. In schimb fizionomiile personajelor, a lui Isus, a Mariei, indeosebi, şi a personajului feminin din spatele ei — trăsăturile feţei şi expresia concentrată, interiorizată a Mariei, chipul absent, de inger, al tinerei din stinga, pieptănătura aceluiaşi personaj, forma şi atitudinea miinilor fine, pale, drapajul veşmintelor grele care maschează trupurile — amintind după spusele lui Jan Lauts de sculpturile funerare ale lui Claus Sluter — toate se leagă de spiritul picturii flamande. Acelaşi lucru se poate spune şi despre modul de a distribui culoarea pe suprafeţe mari, de a o face preţioasă prin contrastele de umbră şi lumină care ii dau un aspect plăcut, moale, catifelat. Coloritul este in general sobru; predomină brunul, albastrul palid şi verdele măsliniu, inviorate şi echilibrate de culoarea celor două mantii ale personajelor din dreapta şi din spatele Mariei, una cărămizie, cealaltă de un roşu smeuriu. Peisajul, din planuri multiple, adinci, este o fidelă redare a oraşului natal al pictorului, evocat cu o pietate meticuloasă şi cu un admirabil simţ pentru poezia detaliului. Şi aici intervine incă odată influenţa flamandă a peisajului de fond, interpretat in stilul lui Van Eyck, exact, cu tendinţe intimiste, lirice, invăluit intr-o atmosferă pură, limpezită. In schimb, arhitectura din dreapta peisajului — clădirile ca şi piaţeta cu trei copaci care ordonează intr-un ritm sever spaţiul — este cu adevărat italienească. In această permanentă impletire intre viziunea realistă legată de simţul materialităţii universului şi tendinţa de a urmări formele plastice simple cu ajutorul cărora realitatea se clarifică, găsim germenele sintezei care va da operelor de maturitate ale lui Antonello pecetea lor inalterabilă: sinteza dintre formă şi culoare, dintre sensibilitate şi inteligenţă, dintre « obiectivitate şi forţa creatoare triumfătoare ».

A. P.

HENRY CATARGI

HENRY CATARGI — Peisajul de la Pasărea — ulei

HENRY CATARGI — Natură moartă — ulei

Puţine manifestări artistice au oferit în ultima vreme satisfacţia vizuală pe care ne-a dat-o recenta expoziţie de pictură a lui H. Catargi. Nu mai avusesem de mult prilejul să admirăm adunate laolaltă operele acestui meşter pe care cîndva grupul «Arta» îl cooptase (alături de Lucian Grigorescu) ca pe unul dintre cei mai reprezentativi pictori ai noştri. În răstimpul deceniului scurs de la ultima afirmare a grupului, apariţiile lui H. Catargi au fost din ce în ce mai sporadice. Ici colo, la vreo expoziţie anuală de stat, printre sute de lucrări, puteau fi văzute din cînd în cînd două trei pînze ale sale. Iată-l înfăţişîndu-ni-se acum cu douăzeci şi şase de picturi, mai toate de dată recentă, ce ni-l impun ca pe un maestru de rară şi subtilă ţinută.

Evoluţia artei lui Catargi s-a înscris ani de-a rîndul sub semnul admiraţiei pentru Pallady, de care-l lega o veche prietenie. Iubindu-l pe Pallady, lucrînd alături de dînsul şi mai cu seamă înţelegîndu-l cu adevărat, şi-a educat Catargi simţul compoziţiei, şi-a rafinat gustul pentru culoare, ajungînd totodată la o desăvîrşită sinteză a formei, exprimată laconic, uneori printr-un simplu contur de cîteva linii abia schiţate. Un mic «Peisaj cu căpiţe» din recenta expoziţie, pictat cu două zeci de ani în urmă, ne aminteşte de această fază în care cultul schemelor geometrice, al ritmurilor liniare şi al armoniilor suave de colorit, realizate într-o factură de admirabilă simplitate, îi caracterizau viziunea. Şi astăzi încă aceste elemente se manifestă în pictura lui Catargi, dar sub o formă sensibil evoluată, în care simplificarea geometrică a formei e mai puţin precumpănitoare în raport cu plenitudinea ei, obţinută prin hrănirea bogată a culorii. Într-adevăr, recunoaştem în artist pe acel geometru (fără a fi excesiv de abstractizant), pe excelentul realizator de echilibre compoziţionale, pe artistul atît de fin în sentiment şi exprimare, cu care am fost obişnuiţi în trecut; la toate acestea se adaugă însă faptul că pictura lui de astăzi e mai bogată, mai substanţială, ajunsă la o maturitate de stil care indică o personalitate. Lucrări ca «Peisajul de la Pasărea», cele două «Peisaje la Pantelimon», natura moartă intitulată «Masă roşie», mica natură moartă cu sticlă şi fructe, capul de bătrîn, capul de ţărancă şi încă alte tablouri, îl situează pe Henry Catargi printre fruntaşii picturii noastre actuale. În deosebi «Peisajul de la Pasărea» a atras imediat atenţia prin sentimentul romantic care l-a inspirat, sentiment exprimat cu delicateţe şi profunzime într-o armonie rafinată de griuri, într-o viziune compoziţională în care elementele

HENRY CATARGI — Compoziţie (colectiviste) — ulei

de calm, de măreţie şi în acelaşi timp de dramatică tensiune sufletească se încheagă într-un ansamblu puternic evocator. Sînt apoi acele peisagii de la Pantelimon surprinse în atmosfera toridă şi prăfoasă de vară, cu ceruri palide de un albastru uşor cenuşiu, cu lumina caldă, învăluitoare, intensă fără a fi crudă, atît de caracteristică întinderilor de la marginea Bucureştiului.

Vreau să amintesc aici şi de portretele pictate de H. Catargi, cu privire la care s-a putut găsi un cronicar capabil de aspre şi nemeritate rezerve. «Portretul de bătrîn» şi «Capul de ţărancă» ni s-au părut a fi excelent realizate, cu o viaţă lăuntrică discret sugerată, aşa precum tot ceea ce pictează H. Catargi poartă pecetea unei discreţii de sentiment şi de limbaj plastic. Nu poţi înţelege şi aprecia portretele lui Catargi decît dacă le priveşti şi judeci prin prisma propriului lor stil, în limita intenţiilor autorului. Catargi este tot ce poate fi mai opus unui anecdotist şi atitudinea aceasta se reflectă şi în felul său de a concepe un portret. Din acest punct de vedere trebuiesc judecate şi compoziţiile sale cu personaje, gen în care artistul nu şi-a rostit ultimul cuvînt.

Cîteva tablouri ne-au satisfăcut într-o mai mică măsură: «Portul Tulcea», «Vedere din oraşul Tulcea», «Magazie în port» au un cer de un albastru prea acid, care sparge armonia de colorit a tabloului. Poate că la impresia aceasta a contribuit şi lumina artificială din sala de expunere. Faţă de restul imaginilor perfect închegate şi organizate compoziţional, «Marginea de sat» apare oarecum dezlînată, nu îndeajuns de construită. Marile calităţi compoziţionale ale piciorului, atît în ceea ce priveşte distribuirea şi organizarea spaţială a formelor cît şi în ceea ce priveşte raporturile şi contrastele de colorit se învederează mai ales în naturile sale moarte. O mică natură moartă cu sticlă şi fructe, ca şi natura moartă de mari dimensiuni cu sticlă de vin şi fructe în cupă, pe o masă roşie, sînt poate cele mai edificatoare exemple.

Aşteptăm organizarea cît mai curînd a unei expoziţii retrospective cu operele lui Henry Catargi pentru a ne putea face despre arta acestui pictor cu resurse atît de surprinzătoare o idee mai completă şi a-l studia, urmărindu-i evoluţia în timp, cu seriozitatea şi dragostea ce o merită.

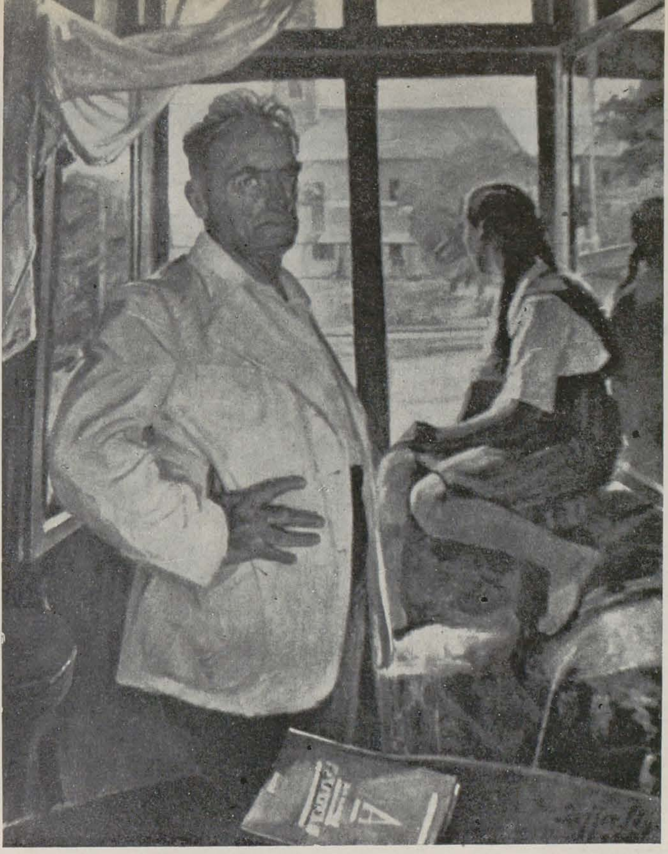
SANDOR ZIFFER

Sándor Ziffer, cel mai în vîrstă dintre artiştii ardeleni de astăzi e încă prea puţin cunoscut publicului de dincoace de Carpaţi, deşi prestigiul de care se bucură în Transilvania nu e mai prejos de cel cu care ne-am obişnuit să întîmpinăm creaţia unui Ressu, Iser, Steriadi sau Şirato. E o problemă de latitudine şi optică aceea a modului cum sîntem înclinaţi să-l judecăm pe acest maestru. Deşi născut la Eger în Ungaria, Ziffer e de fapt un băimărean. Un băimărean prin locul de reşedinţă, vechi de peste 50 de ani, dar nu prin apartenenţa de şcoală: cu toate că în tinereţe Ziffer a fost elevul lui Hóllósy, întemeietorul şcolii de la Baia Mare, şi cu toate că a fost colegul apropiat al celor ce au făcut faima acestei şcoli, nu se poate susţine că-i aparţine efectiv. Nu e locul să insistăm aici asupra elementelor care disting viziunea lui Ziffer de caracteristicile şcolii de la Baia Mare, am ţinut însă să facem această precizare pentru că în general confuzia există. Dacă ar fi să-i aflăm lui Ziffer afinităţi cu vreuna din mişcările artistice din primele decenii ale acestui secol, i le-am găsi mai de grabă cu unele aspecte ale expresionismului german, şi, mai puţin direct, cu ale fauvismului. Vreau să spun că artistul e un adept al culorilor crude, al tonurilor tari, al contrastelor puternice, opus rafinamentelor de colorit şi gamelor cromatice subtil diferenţiate: aceasta nu e o judecată critică ci doar o simplă constatare. De altfel, esenţialul picturii lui Ziffer nu constă în colorit ci în remarcabila lui capacitate de a compune, de a echilibra, de a surprinde monumentalul formelor din natură, şi de a construi. Izbeşte la Ziffer siguranţa liniei, precizia desenului, vigoarea lui. Izbeşte mai ales viziunea prin excelenţă decorativă şi care-şi are de sigur obîrşia în acei primi ani de studiu pe care Ziffer i-a petrecut de la vîrsta de 15 ani între atelierele Şcolii de Arte Decorative din Budapesta. Şi totuşi, judecînd după operele prezente în prima sală a expoziţiei, s-ar fi putut crede că pictorul a fost cîndva pe cale să se desprindă de această viziune, aparentă încă în «Priveliştea din turnul Ştefan», «Vedere spre curtea noastră» şi «Atelierul lui Reti Istvan» dar cu mult depăşită în excelenta «Natura statică cu lalele» şi mai ales în «Fetiţa cu păpuşe», opere ulterioare celor amintite la început. Ne aflăm încă în etapa de creaţie a lui Ziffer, cuprinsă între 1906 şi 1918. Iată însă că perioada următoare care se întinde pînă către anii 1930 abundă în opere cu un pronunţat caracter decorativ, de un decorativism chiar excesiv. Sînt imagini nu lipsite de calităţi cum e de pildă acel «Cal păscînd pe malul Săsarului», pictat în 1928, tablou de calmă şi sugestivă compoziţie, atrăgător prin echilibrul său, prin jocul ritmic al formelor şi detaliilor, dar care aminteşte mai de grabă de un decor scenografic, în timp ce alte pînze, ca de pildă «Malul Săsarului cu Dealul Crucii» ni se par de o factură prea simplistă, de o sinteză puţin cam superficială, cu toate că şi aici se recunosc apreciabile însuşiri de compoziţie şi desen, în care predomină echilibrul şi concizia formei.

Perioada de maturitate a lui Ziffer începe odată cu anii 1930, pentru a culmina cu cîteva din tablourile pictate după 1944, cum este acel impresionant autoportret în picioare, la fereastră, realizat în 1946, în care admiri în deosebi monumentalitatea viziunii, forţa de caracterizare psihologică şi atît de variatul şi de perfectul echilibru compoziţional. În toată această perioadă personalitatea lui Ziffer se cristalizează în direcţia unei transcrieri cît mai ordonate şi mai

SANDOR ZIFFER — Pîrîul morii sub cer plumburiu — ulei

SANDOR ZIFFER — Autoportret (1946) — ulei



expresive a motivelor din natură, recurgînd adesea la sugestive efecte de perspectivă liniară ca în «Gîşte la moară» «Pîrîul Morii sub cerul plumburiu» şi în «Vedere cu biserica reformată». Pronunţatul caracter decorativ continuă să distingă astfel de tablouri după cum îl recunoaştem şi în «Peisajul cu copaci răsuciţi», în «Malul Săsarului cu copaci uscaţi», «Case din Baia Mare», «Natură statică cu cap de ghips şi pisică», «Natură statică cu ardei şi roşii» şi în peisajul cu copaci în care intervine prezenţa unui copil şi a unei capre, dar de astă dată nu mai avem impresia de simplu decor scenografic, căci în ciuda viziunii atît de strict bidimensionale construcţia formelor e mai accentuată, valorile sînt mai pregnante şi gama de culori mai diferenţiată.

Totul în pictura lui Ziffer respiră o anumită linişte numai aparent contrazisă de unele unduiri ale formei (în deosebi conturele agitate ale copacilor sau şerpuirile apei) şi de tăria culorilor în care predomină foarte adesea un albastru violent. Există în arta lui Ziffer sentimentul unei anumite certitudini cu care pictorul întîmpină realitatea, sentiment robust, plin de vitalitate.

Ziffer nu aparţine şcolii din Baia Mare dar pictura lui e toată pătrunsă de specificul acestui oraş şi al locurilor din vecinătate. Rar am întîlnit imagini care să evoce cu atîta forţă tot ceea ce caracterizează configuraţia regiunii şi a oraşului. Pînă şi coloritul crud al tablourilor, uneori excesiv pînă la stridenţă, aminteşte de lumina rece a ţinutului. Cred că în fond particularităţile artei lui Ziffer nu sînt străine de acest specific local cu care noi cei de pe plaiurile Munteniei sau Moldovei sîntem prea puţin familiarizaţi.

A fost foarte bine venită o expoziţie retrospectivă ca aceea închinată lui Sandor Ziffer, expoziţie amplă, variată, bine organizată, în limitele posibilului fireşte, căci dacă trebuie să dăm crezare opiniei însăşi a meşterului, cea mai mare parte din lucrările cu deosebire reprezentative pentru arta sa s-au risipit în decursul deceniilor în diverse localităţi de pe teritoriul ungar, multe aflîndu-se şi astăzi la Budapesta. Totuşi ne-am putut da seama de evoluţia artei sale în timp, de principalele etape prin care a trecut. Sîntem fără îndoială în prezenţa unui artist care şi-a afirmat punctul de vedere cu destulă independenţă şi care merită să fie mai bine cunoscut, deşi îmi dau seama că viziunea lui contrazice prin brutalitatea coloritului înclinaţiile noastre spre o artă cu rezonanţe mai potolite, cu accente mai pronunţat picturale. Ziffer nu e un pictor preocupat de armonii şi acorduri cromatice; limbajul său plastic e însă foarte răspicat, capabil să impresioneze retina prin tăria lui şi nu mai puţin capabil s-o îmbie prin arhitectura atît de limpede organizată a formelor. Cîteva generaţii de artişti au avut de învăţat de la acest maestru sever cu sine însuşi, de o rară modestie şi probitate, care şi-a dăruit cu generozitate cunoştinţele, muncind cu perseverenţă, îndrumînd şi încurajînd pretutindeni cu sfatul. Titlul de maestru emerit al artei, recent acordat, îi încununează, drept binemeritată răsplată, activitatea.

Radu Bogdan

SANDOR ZIFFER — Peisaj cu copaci uscaţi — ulei

ION VLASIU

O adevărată expoziţie înseamnă ceva mai mult decît o simplă reunire de tablouri sau sculpturi, timp de cîteva săptămîni, într-o sală. Înseamnă o mărturie care te introduce în lumea sufletească a artistului, în universul lui. Lucrările expuse sînt înrudite pentru că pornesc din aceleaşi frămîntări, pentru că aparţin aceleiaşi lumi, pentru că ne dezvăluie preocupările, elanurile, visurile, izbînzile şi înfrîngerile aceluiaşi artist în lupta sa cu materia amorfă pentru a cuprinde viaţa într-o operă de artă.

Expoziţia lui Ion Vlasiu ne introduce într-o lume caracteristică, de care artistul se simte adînc legat: în lumea satului romînesc. În această realitate a vieţii satului îşi află rădăcinile şi pictura şi sculptura şi literatura autobiografică a lui Ion Vlasiu.

ION VLASIU — Mama — lut

ION VLASIU — Relief — marmură

ION VLASIU — Tîrg de ciubere — ulei

Am putea spune că Vlasiu este unul dintre cei mai autentici exponenţi ai satului romînesc în plastica noastră actuală, pentru că el nu priveşte viaţa din afară, ca un vremelnic trecător, ci o trăieşte atît prin amintirile copilăriei, cît şi prin structura intimă a personalităţii sale.

Chiar şi atunci cînd tratează teme care nu aparţin vieţii satului romînesc, Vlasiu păstrează ceva din stilul şi viziunea satului, din mijloacele de expresie proprii ţăranului romîn.

Astfel, în pictura sa, folosirea tentei plate, vitrificarea culorii şi luciul ei de smalţ, decuparea contururilor în pasta abundentă, ce aminteşte de procedeul sgrafitajului din olăria populară, gama cromatică în care negrul, verdele metalic şi tonurile reci precumpănesc, tendinţa de a stiliza decorativ formele, reducîndu-le uneori pînă la schemă, toate arată legătura artistului cu mijloacele de expresie ale artei populare. De fapt, în pictură, Vlasiu a pornit de la icoanele pe sticlă pe care le-a văzut în satul copilăriei sale şi care i-au impresionat adînc şi retina şi sensibilitatea.

Şi în sculptura sa, ecourile satului, unde s-a deprins să-şi cioplească cele dintîi codirişti, sînt vădite. Vlasiu a rămas pînă azi un cioplitor, care se luptă de-a dreptul cu materialul, îi lasă pe alocuri vizibilă masa neprelucrată, dar îi imprimă voinţa sa, dîndu-i o formă însufleţită şi o vibraţie lirică.

Pentru a înţelege şi mai bine acest fundament sătesc al operei lui Vlasiu, trebuie să-i citim autobiografia, adevărată creaţie literară, plină de căldură, de duioşie, de atmosferă şi de culoare locală, şi să privim ilustraţiile acestei cărţi, realizate în ghips sau teracotă.

Portretul bust al mamei este ca o madonă ţărancă. Chipul îndurerat, în care bunătatea se îmbină cu tristeţea, în care frumuseţea trăsăturilor pune şi mai mult în valoare amărăciunea zîmbetului de pe buze, este decorativ încadrat de draperia simplă a basmalei, tratată în planuri largi, în timp ce braţele cu mîinile împreunate amplifică baza compoziţională şi îi dau o anumită nobleţe şi măreţie. Întreaga compoziţie este susţinută de un ritm grav, frumos reluat în linii descendente de la drapajul basmalei pînă la cele două mîneci largi din mijloc, din care ieş mai blînde în uşoara lor curbură, cele două mîini care se întîlnesc. Dar ceea ce dă o valoare deosebită acestei lucrări este tensiunea emoţiei. Se simte că ar-

tistul a modelat cu o înfiorată dragoste acest portret al mamei, care capătă și o impresionantă putere de generalizare, întruchipînd blîndețea, înțelegerea, duioșia și suferința unei adevărate madone țărănești.

Și relieful *Bunica*, unde o bătrînică stă așezată lingă vatră, pregătind mîncarea, și portretul *Moșului* cu fața brăzdată de anii grei și cu o expresie atît de profund umană, și statueta care ne prezintă un băiețaș de la țară, cioplind, cu o încordată atenție, o codirișcă, ne introduc în lumea simplă și adevărată a satului și ne arată lirismul discret, dar emoționant cu care Vlasiu știe să evoce climatul și oamenii în mijlocul cărora și-a petrecut copilăria. Și astfel lucrările lui Vlasiu capătă caracterul unor destăinuiri.

În fond, Vlasiu este un liric. Acolo unde se lasă călăuzit de intensitatea emoției, el reușește să creeze opere remarcabile ca de pildă *Maternitate* din ultima expoziție, unde contrastul dintre modelajul neted, fluid, de o înfiorată puritate al celor două chipuri alăturate și cel aspru, puternic reliefat în ieșituri și adîncituri ca de cioplit, al părului și al veștmintelor este de un remarcabil efect plastic, corespunzînd sentimentului care însuflețește întreaga lucrare.

Mereu frămîntat de problemele creației, Ion Vlasiu este un om viu, un artist care-și răscolește brazdele sufletului, din care va rodi viitoarea sa operă.

Ionel Jianu

AURELIA GHIAȚĂ

Tendința de a înfrumuseța lucrurile utile este pe cît de firească pe atît de îndepărtată în istoria popoarelor. Trecută prin filtrul timpului și prin selectarea pricepută a artistului, meșter de sat, arta populară a sintetizat formele, acele proporții și combinații ornamentale, ce par astăzi de o uimitoare perfecție artistică, de un gust și un rafinament uneori greu de explicat.

Inepuizabilă în puterea de a inspira pe artiști ea a dat acelora care au înțeles-o și iubit-o și care au avut în mod firesc și talent, aripile avîntate ale creației, tehnica și siguranța, originalitatea și fantezia cea mai îndrăzneață.

Fără îndoială că printre puținii artiști ai artei noastre decorative, mai legată și consecventă inspirației din arta populară și care, trăind intens și înțelegînd procesul creator al meșterului popular a realizat imagini noi și rezolvări la un înalt gust artistic, se situează Aurelia Ghiață.

În expoziția sa personală deschisă în luna iunie la Galeriile Fondului Plastic, Aurelia Ghiață, cunoscută de mulți ani publicului nostru, a prezentat peste două zeci de covoare și mai multe obiecte de artă aplicată (cutii și picturi pe sticlă) ce reprezintă, într-o bună măsură, o sinteză a muncii sale de aproape un sfert de veac. Astfel, întîlnim aici covoare de inspirație oltenească, ardelenească, moldovenească, precum și unele adaptări și îmbinări a tehnicii covoarelor persiane cu cele romînești. De reală factură modernă, originală, și la un înalt gust artistic, creațiile sale se mențin pe linia artei populare romînești.

Inspirația din tezaurul popular la Aurelia Ghiață înseamnă însă interpretare și prelucrare creatoare, bazate pe o cunoaștere profundă a artei populare și ceea ce este important, a specificului vieții poporului. Covoarele sale

AURELIA GHIAȚĂ — Țesătură decorativă

în majoritate cu compoziţii figurale, amintesc fie scene din viaţa satelor noastre: joc ardelenesc, oltence la tîrg, joc din Moldova, joc la nuntă, nuntă moldovenească, etc., fie scene şi eroi din trecut: Brîncoveanu, figuri de boieri din sec. XVIII, Barbu Lăutaru, voevozi călări, etc. Funcţia artistică, decorativă, depăşeşte în cazul covoarelor prezentate, destinaţia lor practic-utilitară. Ele devin obiecte de artă de sine stătătoare în care coloritul, decoraţia, calitatea execuţiei, sînt gîndite pentru a constitui o unitate artistică şi a deveni obiecte de desfătare estetică.

Aurelia Ghiaţă are o predilecţie deosebită pentru decoraţia figurală: oameni, cerbi, cai, ţapi, lupi, păsări, pupeze, etc., sînt cele mai obişnuite. Formele sînt stilizate dar bine desenate şi proporţionate.

Predomină armonii surde de culori, cu nuanţe variate, din care nu lipsesc însă verdele şi roşul, îndeosebi în fonduri, precum şi o întreagă scară de brun şi gri, de la cele deschise: beige, bătînd în alb, pînă la castaniu — armoniile topindu-se într-o omogenitate plină de graţie. Covoarele sale sînt lucrate cu răbdare, încadrate cel mai des cu un chenar, o bordură decorativă din elemente geometrice sau florale. În general, covoarele sînt lungi şi înguste.

Lucrările sale se disting de asemeni printr-un ritm decorativ deosebit, pe care îl observăm în repetarea intenţionată, oarecum cadenţată, a motivelor decorative, precum şi prin consonanţa motivelor principale cu cele secundare, în alternanţa sau succesiunea regulată a două sau mai multor motive. Am putea spune că sentimentul decorativului este ceea ce a preluat, în mod strălucit, Aurelia Ghiţă de la creatorul popular.

Expoziţia a fost astfel, în ansamblul ei, o revelaţie artistică rară şi de mulţi ani singura de acest gen. Ea a arătat pe lîngă calităţile artistice deosebite ale Aureliei Ghiaţă, stăruinţele acestei veritabile creatoare de a făuri un stil al covoarelor noastre, de a găsi o rezolvare care să îmbine tradiţiile artistice populare cu cerinţele moderne ale interioarelor. De aceea nu sînt de mirare succesele pe care le-a avut în diferite expoziţii, în ţară sau străinătate, bucurîndu-se de aprecieri unanime. În decursul activităţii sale a fost continuu o animatoare a artei decorative şi o militantă pentru realizarea unui specific naţional izvorît din frumuseţile artei poporului nostru.

În condiţiile oarecum vitrege ale artei noastre decorative faţă de celelalte arte, această expoziţie a constituit şi un îndemn pentru diferite departamente şi instituţii de a acorda un sprijin mai substanţial dezvoltării unuia din sectoarele cele mai importante ale artei noastre plastice. Problema materialelor, a atelierelor, a comenzilor, a discuţiilor asupra genului, sînt cerinţe ce trebuie rezolvate cu mai multă stăruinţă şi pricepere.

În zilele noastre, în producţia covoarelor moderne, asistăm adesea la compilaţii, la preluări directe a tehnicii şi motivelor decorative ale artei populare. Imitarea servilă, superficială, necritică şi necreatoare, duce în cele din urmă la denaturarea artei populare, la crearea unor covoare şi obiecte de artă aplicată în « stil popular », neizbutite, hibride, false ca decoraţie şi stil, deformînd în cele din urmă gustul artistic şi justa înţelegere a frumuseţii artei populare.

Arta noastră decorativă e departe încă de a folosi toate posibilităţile bogate şi inepuizabile pe care le are atît în domeniul creaţiei artistice, cît şi în cel tehnic, industrial. În faţa ei stau astfel sarcini mari de creaţie şi de producţie industrială, sarcini strîns legate între ele. În primul rînd se impune cunoaşterea mai profundă a cerinţelor estetice ale poporului, apoi stăpînirea temeinică, ştiinţifică, a ceea ce constituie specificul artei decorative şi aplicate, atitudinea critică faţă de moştenirea artistică, respectarea celor mai bune tradiţii, cunoaşterea şi însuşirea creaţiei populare, găsirea de noi subiecte, noi forme şi compoziţii ornamentale. Rezolvarea acestor probleme este posibilă numai prin eforturile comune ale artiştilor şi diferiţilor specialişti şi tehnicieni ai întreprinderilor industriale. Iniţiativa revine însă cel mai mult artiştilor, deoarece ei trebuie să cunoască limpede scopul şi utilitatea muncii lor artistice creatoare. Ei sînt aceia care înregistrează şi contribuie în mod efectiv la formarea gustului estetic al oamenilor.

De aceea expoziţia Aureliei Ghiaţă a constituit un eveniment de seamă al vieţii noastre artistice, devenind nu numai un exemplu pentru alţi artişti, dar şi dovada vie a posibilităţilor existente în acest domeniu de a da un nou impuls dezvoltării unei arte cu care poporul nostru se mîndreşte, arta covoarelor.

Mircea Deac

CELINE EMILIAN REZEDA MOGA

În decorul adecuat al lacurilor Parcului de Cultură şi Odihnă dar într-un spaţiu prea restrîns, puţin propice desfăşurării unei expoziţii de sculptură, şi-a prezentat lucrările sculptoriţa Céline Emilian.

La prima vedere, a putut părea derutantă varietatea de dimensiuni, de tehnici şi chiar de stiluri a lucrărilor expuse, pe deasupra prea îngrămădite şi lipsite astfel de posibilitatea de a « respira » şi de a da o expresie spaţiului înconjurător. Cercetînd însă mai cu atenţie lucrările, se putea observa că stăruie fără abateri, în creaţia unei întregi şi îndelungate cariere — este vorba de o activitate de peste 35 ani — roadele stilului bourdellian — sculptoriţa a fost eleva şi colaboratoarea lui Bourdelle — agrementat cu amintiri şi ecouri certe din sculptura goticului francez. Energia reţinută, exprimată cu sobrietate, a chipurilor bărbăteşti, alternează cu suavitatea uşor ironică parcă a portretelor de femei; severitatea formelor cu graţia mişcării; simţul amănuntului real cu gustul pentru sintezele decorative.

Nu se poate vorbi despre un « univers » al Célinei Emilian: diversitatea imaginilor ei nu se sprijină întotdeauna pe un punct convergent, ultim, care să poarte nemijlocit imprimată pecetea personalităţii artistei. Dar, strînse la un loc, creaţiile acestor viziuni diverse vorbesc despre o sensibilitate ascuţită şi suplă, despre o imaginaţie puternică, indică multă cultură artistică, capacitate de expresie şi simţul adecvării formei la conţinut.

Céline Emilian are o deosebită predilecţie pentru portret: numărul celor expuse este considerabil. Nu-i lipsesc artistei nici spiritul de observaţie, nici pătrunderea psihologică şi o anumită îmbinare bine dozată de forţă şi lirism, care dau unora din lucrările de acest fel, cum este portretul pianistului Alfred Cortot sau mai ales cel al dramaturgului şi scriitorului italian Luigi Pirandello, un farmec pronunţat. Multă fineţe de meşteşug se observă şi în portretele de femei şi fete tinere. Céline Emilian ştie să obţină din bronzul masiv şi solemn efecte delicate, să redea mobilitatea trăsăturilor încă labile, nedefinitivate, ale fizionomiilor tinere. Unul din aceste busturi, graţiosul portret al « Niculinei » a fost punctul de plecare al unei lucrări de mari dimensiuni « Jupiniţa Niculina » în care sculptoriţa a încercat să realizeze o aplicare, în sculptura statuară, a tradiţiilor medievale ale picturii monumentale romîneşti. Degajarea mişcărilor, ca şi expresia figurii, de o gingaşă şi juvenilă veselie, dau lucrării un caracter viu şi sincer. O altă creaţie, care pune, cu mai mult spirit logic, problema folosirii tradiţiilor artei murale bisericeşti, este « Doamna Muşata, străbuna lui Ştefan cel Mare, cu al său cocon ». Este

CÉLINE EMILIAN — A. Cortot, pianist francez — ghips

REZEDA DUMITRESCU MOGA — Pe gînduri — pastel

evident că aici stilul se află în perfectă concordanţă cu subiectul operei, că este o respectare fidelă a principiului culorii locale. Însă, cu toate că în schema ei lucrarea se conformează tradiţiei, tipul de sinteză, de simplificare a formelor, tratarea, sentimentul, sînt ale unei viziuni moderne.

Supleţea temperamentului artistic al Célinei Emilian poate fi urmărită şi în legătură cu o altă categorie de opere, şi anume cu basoreliefurile «în stil romano-gotic», exemplare în ghips ale lucrărilor în piatră aşezate în biserica St. Rémy din Reims. Aici este vorba de adaptarea la o altă tradiţie, pe care artista a înţeles-o nu numai cu multă exactitate, dar şi cu o vizibilă adeziune interioară. Simţul naraţiunii, al naraţiunii moralizatoare, cu nota de ingenuitate potrivită unor ilustraţii ale diferitelor episoade din literatura religioasă, sinceritatea sentimentului, simplitatea armonioasă a compoziţiei, dovedesc toate o bună asimilare şi înţelegere a rostului acestor scene în ansamblul arhitectural cărora le sînt destinate.

Un alt capitol remarcabil al activităţii Célinei Emilian îl constituie plastica de mici dimensiuni. În general, există în aceste lucrări mici mai multă unitate de stil. Aici îşi face loc în mod mai vizibil înclinarea spre expresia dinamică, spre desfăşurarea arabescului plastic în spaţiu. Un modelaj sensibil, care prilejuieşte jocuri de lumină discrete, ca şi ritmul mişcărilor, vioi, elegant, dau cîtorva din aceste obiecte o reală valoare artistică.

În acelaşi pavilion a expus şi Rezeda Dumitrescu-Moga un număr considerabil de lucrări grafice, în diferite tehnici pe care le stăpîneşte cu multă siguranţă. Îndeosebi pastelurile se remarcă prin armoniile plăcute, cu gust organizate, prin fineţea valorilor. În pasteluri ca « Becherul » sau « Pe gînduri », portrete-scene de gen, artista demonstrează, odată cu îndemînarea ei, perspicacitatea psihologică, justeţea observaţiei şi siguranţa în alegerea amănuntului semnificativ caracterizant. Cu inteligenţă şi simţ critic este executat «Autoportretul», desen în conté.

Dintre numeroasele peisaje prezentate, lucrate în guaşe, cerneală sau pastel, trebuie menţionate « Peisajul din Bicaz » — imagine plină de prospeţime, « O vedere din Bucureşti », de o sinceră simplitate, şi « Casele din Transilvania », peisaj evocator, autentic, al cărui farmec derivă în primul rînd dintr-o gamă limpede şi plăcut gradată de luminozităţi. Mai puţin reuşite sînt compoziţiile, în care R. Moga nu-şi foloseşte îndeajuns capacitatea ei de a observa şi de a traduce grafic rezultatul observării realităţii şi al micilor descoperiri pe care ea le prilejuieşte.

Amelia Pavel

G. LAZĂR
IONESCU-SIN

Există o pictură a timizilor, care nu îndrăznesc nici să descifreze vigoarea naturală şi nici nu-şi caută mijloacele de exprimare în lumea categorică a caracterelor dominante.

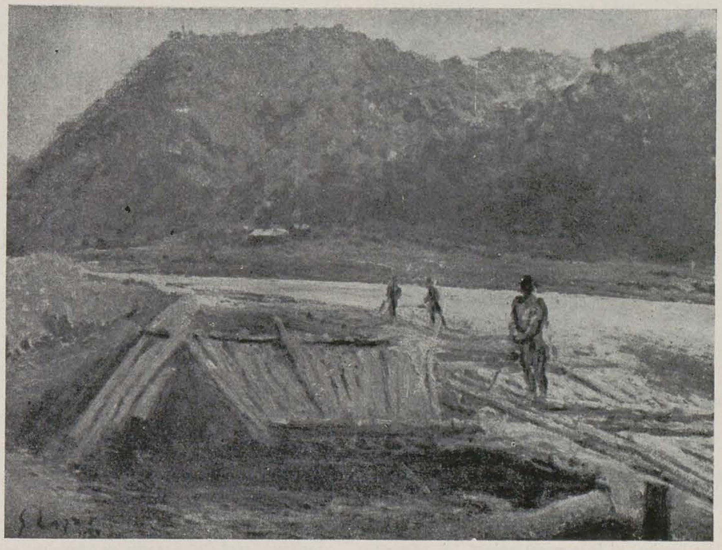
În pictura lui G. Lazăr, totul e o plutire peste realitate, deseori ca într-un vis, grefat pe o schemă reală. Peisajele sînt doar aspecte ale naturii, nu motive, din care cauză natura nu are consistenţă materială. Culorile sînt doar indicate, prin cele mai diluate nuanţe, ceea ce duce cu gîndul la o microtomie cromatică.

Accentele lipsesc cu totul, iar efectele nu apar deloc, totul e înlocuit cu aspecte generale şi unitare. Culoarea, cu toate că e diluată, nu are transparenţă, mai ales în umbre, unde devine de-a dreptul mată, din care cauză culorile n-au întodeauna perspectivă cromatică şi sugerează acea monotonie.

Lumina în pictura lui G. Lazăr e o lumină difuză, fără sursă şi fără putere de-a modela formele şi de a face masele să se exprime prin potenţialul specific lor. Planurile sînt inserate în compoziţie fără ca modelajul să le dea distanţă. De exemplu în *Păstor*, figura personajului e o pată, fără modelaj, motivat de faptul că păstorului îi vine lumina din spate, dar atunci de ce pe hainele lui se intră în detalii de modelaj, care provoacă în ansamblu o lipsă de unitate?

Atunci însă cînd modelul îi prezintă forme care apar mai pregnant, ca bărcile şi vaporaşele din port, pictorul îndrăzneşte mai mult şi tabloul capătă vigoare. Dar şi în ele se opreşte în drum, şi cu tot caracterul lor realist, valorile cromatice nu se articulează într-o culoare uni-

G. LAZĂR — Plute pe Bistriţa — ulei



IONESCU-SIN — Tîrgul Moşilor — ulei

tară. *Peşti* prezintă aceeaşi problematică, vioiciunea creşte, nota realistă e mai evidentă, dar păstrează pînă la urmă, în spaţiul din jurul naturii moarte, acea diluată şi vagă indicaţie de culoare.

Tablourile lui G. Lazăr nu sînt lipsite însă de emoţie, au o căldură a lor aparte, mai ales că-n toate întîmpină acel sentiment al naturii. El nu aprofundează natura, dar ce culege din ea e suficient pentru artist, fiindcă e puternic ancorat în sentiment şi receptivitate proprie. Pictura lui G. Lazăr are o poezie calmă şi contemplativă şi pentru aceste caractere şi-a însuşit şi un limbaj corespunzător, redus ca mijloace, dar suficient spre a se exprima pe sine.

Pictura lui G. Lazăr e ca o melodie cîntată pe un instrument cu o singură coardă, acordată emotiv şi întrebuinţată fără grabă şi fără efort.

Pictura lui Ionescu-Sin este o pictură de stil, fiindcă este personală şi comunică prin mijloace restrînse, conţinuturile problematicei sale interioare. Un anumit caracter intimist dă lumii plastice a lui Ionescu-Sin o coloratură aparte, un inedit frust şi nu întotdeauna autentic în stîngăcia şi naivitatea pe care-o afectează deseori.

Acest caracter quasi primitivist, de sorginte franceză, este însă topit în personalitatea artistului, care îl accentuează şi îl prezintă cu multă patimă personală.

În pictura lui Ionescu-Sin reţinem de la început culoarea, dar nu atît ca realitate plastică, cît ca mijloc de expresie. Culorile sînt crude, aù vibraţii metalice, simţi în ele pigmenţii coloranţilor; dar pentru a nu brutaliza ochiul, ele descriu o natură curată, spălată parcă, în care nimic nu-i atenuat. Totul vine de la o puritate a culorii locale, văzută într-un decorativ cromatic, nu realizat prin suprafeţe stilizate, ci printr-un simţ al funcţiunii decorative a culorii. Din această cauză apare şi acea stîngăcie a petelor, care dacă nu modelează, şi modelează rar, se suprapun şi se alătură deseori după un hazard expresiv. Acest sens plastic al culorii nu este o exprimare obişnuită, de aceea şi caracterul ei atît de aparte. Un simţ al valorilor ciudat, nu pornind din afară odată cu lumina, ci încorporat culorii, dă picturilor sale o luminozitate de o vibraţie puternică, articulată tocmai în acel caracter crud al culorilor.

Detaliile nu-l interesează pe Ionescu-Sin decît în măsura în care detaliul poate fi o pată de culoare. Procedeul ţine tot de acel simţ decorativ al culorii, de acel sens descriptiv al cromatismului. În tabloul *Sălcii pe malul lacului Herăstrău*, două personaje alăturate, prezintă pe hainele lor culorile roşu, alb, albastru, ca într-un tricolor. Fără să sufere această alăturare de colori, care nu-i o armonie ci doar o expresie, prezintă ochiului un joc decorativ de pete dintr-un mozaic. Şi procedeul este deseori generalizat, avînd ca bază această schemă cromatică.

Tablourile lui Ionescu-Sin sînt vii şi vesele şi în plus au umor. Nu un umor de situaţii, ci unul descriptiv, pornit din culoare. Culoarea deseori pe forme, e agăţată de linii şi pluteşte parcă peste tot. Această imaterialitate şi deseori bizară articulare de pete de colori provoacă contraste de-a dreptul hilare. În ele e un aer de sărbătoare veselă, unde culorile vii ale personajelor, adunate într-un bîlciu, provoacă acea vioiciune, vervă şi umor.

În faţa tabloului *Tîrgul Moşilor*, toate elementele se leagă între ele, iar culorile,liniile şi petele au un ritm, încît ţi se pare că şi auzi muzica aceea zgomotoasă a unei veselii generale.

Pentru acest limbaj al culorilor, desenul este însă prea precis şi stilizarea prea puţin realizată, de aceea impresia că tablourile nu au profunzime, insistă şi obsedează. Planurile tablourilor nu se înscriu în perspectivă, ci apar aşezate artificial, după legi personale, împletite la voia întîmplării şi cu naivitate.

Tablourile cu flori ale lui Ionescu-Sin sînt realizate cu un simţ decorativ nu numai al culorilor dar şi al liniilor, şi mai ales al marilor suprafeţe care stau în jurul florilor. Ai impresia că pictorul a compus aceste tablouri în primul rînd din jocul suprafeţelor şi abia la urmă a înscris pe ele florile ca un ornament. Acest caracter decorativ al tablourilor cu flori nu e însă artificial. E crescut de undeva, din concepţia artistului, care crede şi exprimă ca atare lumea plastică prin valori ornamentale.

Dar Ionescu-Sin ne dă şi un tablou în care problematica de culoare nu mai e un hazard frust şi vesel, ci o articulare determinată reciproc de elementele care-l compun. În portretul *Tînăra fată*, pictorul înconjoară faţa personajului de culori reci, negru, albastru şi alb, vag încălzite de iradiaţii de lumină şi dintre acestea, ca dintr-o natură minerală, creşte floral figura tinerei fete. Ea e caldă şi vie, iar căldura culminează ca într-o flacără în roşul buzelor.

Senzualismul cromatic nu-i este străin lui Ionescu-Sin, care are un fel personal de a înţelege lumea şi de a exprima prin ceea ce are ea mai viu, simbolurile cele mai pregnante ale vieţii.

V. Beneş

ION MUSCELEANU

Colorist subtil, Musceleanu aduce o serie de pînze remarcabile în actuala expoziţie.

Musceleanu este un mare sensibil, dar nu izbuteşte să corecteze totdeauna prin calm, meditaţie şi simţ al construcţiei, jocul uneori neliniştit al sensibilităţii sale.

Baza senzuală a cromaticei lui este precumpănitoare. De acea portretele, deşi foarte picturale, se mişcă uneori pe un plan de picturalitate decorativă.

Sonorităţile lui Lucian Grigorescu, pe de o parte, ale lui Ciucurencu pe de alta, îl obsedează încă. Dar forţa de afirmaţie personală a acestei expoziţii este de netăgăduit în peisaje, şi mai ales în naturile moarte.

În portret, dar mai cu seamă în peisaj, Musceleanu aduce cîteva imagini încîntătoare. În peisaje, poezia cerului împleteşte văratice bogăţii de lumină cu albastrurile de azur oglindite în apă, cu surde catifelări de pastel, peste care zumzăie cîntecul verii împlinite. În aceste realizări amestecul de senzualitate picturală şi de lirism izbuteşte imagini de o remarcabilă savoare.

În cîteva naturi moarte însă plusul de echilibru în compoziţie şi cromatică izbuteşte să închege şi mai convingător încă viziunea, şi astfel găsim cîteva uleiuri de o foarte preţioasă calitate.

Nişte mere într-un vas albastru, alături de albul peste care cîntă subtil tonuri de galben şi de verde-albastru şi dincolo nuanţa în pîrg a fructelor fragede cu savoarea aproape fizică a cărnii fructului — « cînd muşcătura sfarmă forma vie », spune undeva poetul — iată notaţii de un accent intim şi totuşi de o justeţe de obiectivare plastică cu totul remarcabilă.

Macii, în jerba de verde a frunzelor peste masa fluidă de roşu, sînt de o sinceritate şi de o poezie rurală foarte sugestivă.

În peisajele cu merele, în coşuleţul împletit, alături de butelia translucidă, efectele de irizare, de transpunere într-un fel de ceaţă vaporoasă, sînt de un rafinament interesant, dar mai puţin convingător.

În Renoir, de pildă, care se pare că-l interesează, Musceleanu ar putea găsi sub aspectul luminos, senin, sub graţia senzuală sănătoasă — nu rafinamente epidermice şi decorative, nu transpuneri exterioare, ci o înaltă conştiinţă artistică, poate găsi compoziţia aparent simplă dar savant ritmată şi una dintre cele mai preţioase paste picturale de azi — în care însăşi lumina intră în compoziţia tonului de culoare, parcă transfigurînd însuşi pigmentul şi realizînd o pastă de o rară siguranţă de dozaj.

Musceleanu are atîtea coarde autentice în temperamentul său, şi o sensibilitate atît de vibrantă, încît nu are nevoie de plusuri de rafinament.

Dimpotrivă, trebuie să-şi frîneze elanul prea liber uneori (am zice « efuziunile cromatice »), şi să se simplifice. Va rămîne şi în acest caz destul de complex pe linie picturală.

Trebuie să-şi adîncească sinceritatea, să « obiectiveze » şi mai mult, şi atunci va duce mai departe evoluţia unei viziuni picturale de netăgăduite daruri.

ION MUSCELEANU
Natură moartă cu şervet — ulei

ELENA NICULESCU-DEŞLIU

Ansamblul expus de Elena Niculescu-Deşliu, în Sala Nicolae Cristea, 14 mai — 3 iunie, vădeşte — de data asta în chip convingător — ce serioase aporturi aduce pictoriţa în plastica noastră.

Elena Niculescu-Deşliu este departe de a fi o debutantă.

Expune de mai bine de 25 de ani, a fost adeseori elogios remarcată, a avut douăsprezece expoziţii personale şi relativa absenţă a lucrărilor sale de pictură de pe simezele expoziţiilor publice din ultimii ani, în loc să-i stînjenească evoluţia, i-au îngăduit să se adune, să se închege şi să ne dea astăzi lucrări de maturitate, de o frumoasă ţinută artistică, dar, mai ales, de o sinceritate, uneori cu accente profunde, grave chiar, destul de rară în plastica noastră feminină.

Într-adevăr, *Gladiolele albe*, de un alb stins, discret, nostalgic, pe fondul întunecat care subliniază atmosfera meditativă, de reculegere, au această gravitate cu toate nuanţele lor de verde, care îngăduie imaginii să nu devină totuşi depresivă.

În alte imagini găsim, dimpotrivă, elanuri libere, exuberante, ponderate totuşi de o graţie feminină reală, deşi lipsită de orice dulcegărie.

Petuniile, în violeturi pale, cu nuanţe de albastru-ciclamen, echilibrate în tonuri surde de siena arsă, modelată cu cenuşiuri, pe fonduri neutrale de gris-uri albastre surde; iată efecte de muzicalitate cromatică foarte preţioasă.

Apar şi sonorităţi de galben vibrant, nuanţe calde de cadmium, care exprimă tainic, sub aparenta lor simplitate, complexe bogăţii sufleteşti.

Este o artă vitală, în care bucuria de a trăi, de a năzui către autentice expresii de artă, de a asimila ceea ce este preţios în patrimoniul picturii romîneşti, în formele care răspund nevoilor artistice ale clipei de faţă, sînt în chip limpede oglindite.

Într-adevăr, o totală lipsă de trucuri, de efecte ieftine, chiar şi de virtuozităţi discutabile. Este o artă sinceră, precum spuneam, poate prea sinceră chiar într-un anume sens, pentru un mediu artistic în care mai stăruiesc unele resturi de superficialitate avidă de facilităţi.

Şi în peisaje, mai cu seamă în peisajul amplu, cu alburi şi argintiuri de preţioasă calitate, în care compoziţia şi ritmica subtilă ne dau acorduri de o intimă poezie, un fel de dialog între clădirea mare cocoţată sus, ca într-un basm de Creangă şi desfăşurarea alburilor de zăpadă, ca un văl care transfigurează dîmbul — găsim aceleaşi lăuntrice accente captivante.

Nici o ostentaţie, nici o stridenţă.

Portretele sînt toate interesante, deşi nu toate de acelaşi nivel de calitate plastică.

Faza de căutare este mai vădită faţă de peisaje şi naturi moarte, în care procesul de închegare personală, de ajungere la o anumită nobleţe stilistică, discretă — se impune privitorului.

Dar şi în portrete găsim acelaşi refuz al virtuozităţii facile, aceeaşi înlăturare a efectelor de flatare superficială, mondenă, aceeaşi încercare de a surprinde substanţa omenească intimă a personajiului, de a-i lumina în chip sugestiv caracteristicile esenţiale şi, mai ales, de a înlătura amănuntul pitoresc, nesemnificativ.

În portrete, tuşa devine uneori energică, aproape bărbătească.

Imaginile au elan, chiar dacă uneori finisajul plastic rămîne mai discutabil ca siguranţă şi închegare personală.

Totuşi, chiar în faza actuală, portretele pot susţine confruntarea cu lucrările portretiştilor mai mult sau mai puţin « consacraţi ».

În lucrările de artă decorativă se vede adîncirea în folclor şi în arta populară seculară, păstrătoare a unor tradiţii de înţelepciune, cu intuiţii de armonie şi de simetrie, milenar cristalizate.

În pictură, imaginile sînt văzute în planuri, în mase largi, modulate liber, fără « migăleală», reţinîndu-se de la orice demarcaţie rigidă, de la orice contur sec.

În imaginile folosite în lucrările de artă aplicată, artista revine la savoarea liniei limpezi, jucăuşe uneori, ca o cimilitură. Dar nici aici nu găsim vreun element excesiv. Tact, bun gust, măsură, pot fi regăsite şi în aceste imagini, alături de un simţ sigur al efectelor de ritmică, aparent simple, în realitate îndelung cumpănite, bineînţeles nu cerebral ci intuitiv. Acelaşi amestec de sensibilitate, de seriozitate şi de adîncire organică caracterizează evoluţia actuală a artistei şi nădăjduim că o vor caracteriza şi în lucrările viitoare.

ION PACEA

Expoziţia tînărului pictor Pacea, care de abia a depăşit 30 de ani, înseamnă o afirmare nu numai dintre cele mai interesante, ci şi dintre cele mai convingătoare în cadrul vieţii noastre plastice din ultimii ani.

Într-adevăr, cîteva dintre peisajele, naturile moarte şi portretele lui ajung la o intensitate de expresie şi mai ales la o echilibrare remarcabilă.

În toate genurile abordate, talentul şi aproape peste tot şi sinceritatea acestui talent sînt de netăgăduit. Ca toate tinerele talente foarte bine înzestrate, Pacea şi-a asimilat aproape tot ceea ce este important, innoitor, autentic, în viziunea picturală contemporană romînească. Asimilaţia este însă intimă, nu exterioară. Peste tot domneşte accentul personal.

Dincolo de acest accent personal se vădeşte o calmă căutare a unei viziuni tot mai proprii şi mai organice.

În două-trei naturi moarte, această viziune picturală organică, personală, cu acorduri de o încîntătoare muzicalitate secretă, este vădită. În ele găsim o destul de savantă îmbinare (surprinzătoare la această vîrstă) de acorduri calde, vibrante, de tonuri calde şi de tonuri reci. Găsim catifelări, modulaţii subtile, brusc luminate de sonorităţi de un galben savuros, armonii de violeturi cu ocruri şi iarăşi sonorităţi stinse de aur patinat; totuşi verdele vegetal predomină alături de tonuri de Siena cuminţi, grave — şi toate acestea într-o atmosferă oarecum de surdină, de paletă foarte sensibilă şi totuşi foarte cumpănită.

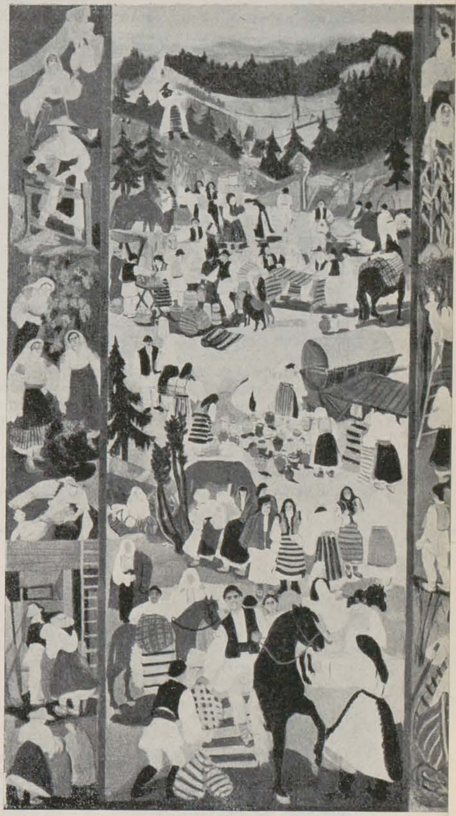
Dincolo însă de aceste lucruri, intrezăreşti ascuţimea notaţiei, perceperea intensă a concretului ca în *Racii pe farfuria cu umbre violete*, unde se afirmă rafinata senzualitate a retinei şi ascuţita ei sensibilitate, iar dincolo de acestea, inteligenţa plastică a pictorului.

Punerea în pagină este peste tot justă, compoziţiile sînt îndeobşte echilibrate, compuse însă viu, cu o nuanţă secretă, de inedit.

Tot ce spune Pacea este sugestiv chiar dacă punctele de plecare ale viziunilor picturale sînt încă prea multiple. Artistul n-a optat încă. Fiecare viziune este însă judicios, personal asimilată.

Cînd acestea se vor închega într-un ansamblu mai limitat de percepere vizuală şi accentul originalităţii adînci va creşte, imaginea va deveni şi mai convingătoare pictural.

Sufleteşte, Pacea este senin, fără depresiuni. Iubeşte natura şi îl atrag chiar şi aspectele ei pitoreşti, peisajele tulcene, mai ales. Nu este un dinamic, un dramatic. Viziunea lui se mişcă în



ELENA NICULESCU — DEŞLIU — Compoziţie (tîrg) — ulei

ION PACEA — La prăşit (studiu pentru compoziţie) — ulei

cadrele milenarei înţelepciuni rurale romîneşti. Dar contemplaţia sa uşor nostalgică uneori, este bogată şi adîncă. Artistul năzuieşte către esenţe, către semnificaţii profunde ale aspectelor naturii.

Este sensibil mai ales la nobleţea omului, la adîncimile lui sufleteşti, fără patos însă, fără retorică. Il interesează Van Gogh, dar fără urme din exaltarea acestuia. Il corectează prin forţa de construcţie echilibrată a geniului lui Cezanne şi prin cuminţenia şi nobleţea decorativă a ruralului Dumitru Ghiaţă. Şi-a asimilat din marea pleiadă a liricei picturale romîneşti ceea ce este luminos şi trainic.

Un portret de tînără fată, cu acorduri de violet pe alb şi albastru, are, dincolo de calmul aproape încremenit al figurii, o adîncime sufletească obsedantă. Conturarea viguroasă a figurii în loc să înlăture, subliniază frăgezimea şi graţia lăuntrică a tinerei făpturi. Ghiceşti undeva intima familiarizare cu un lăuntric proces de trecere de la viziunea lui Luchian la cea a lui Tonitza, şi totuşi nici urmă de subordonare şcolărească nu subzistă. Tuşa penelului este cînd calmă, cînd vibrantă. Pasta este bogată, frumos triturată, iar accentul de umanitate al figurii vădeşte un instinct pictural remarcabil, capabil să ajungă la atari accente de umanitate, fără urmă de retorism sau de artificii facile.

GH. RĂDUCANU

Deşi este la prima expoziţie, tînărul pictor Gheorghe Răducanu nu este un necunoscut. A mai prezentat lucrări şi în trecut, lucrări preţuite. În deobşte, lucrările sale se caracterizează prin sensibilitate şi sinceritate. Uneori scrupulozitatea de meşteşug a tînărului artist lasă de dorit. Nivelul tehnic este alteori discutabil, dar lucrul acesta este legat de anumite împrejurări speciale, care au grăbit expoziţia. În unele lucrări există inegalităţi: unele fragmente sînt soluţionate valabil, altele mai puţin. Siluetarea unor pomi este schematică, insuficientă, alteori valoraţiile nu rezistă unui control atent. Dar, şi în aceste soluţii fugare realizate sumar, se vede ingeniozitate şi chiar talent, dar şi o anumită pantă către facil. Către facil, dar nu către ieftin. Totuşi primejdia virtuozităţii facile există. Există adică o anumită capacitate de a « improviza ». Improvizare nu înseamnă truc, dar nici adevărată calitate picturală. Este ciudat însă că din pricina talentului, chiar în elementele improvizate stăruie, totuşi, ceea ce aş numi « o anumită cinste » de percepere vizuală, o anumită sinceritate a retinei, care chiar în sumar, tot prinde din zbor un grăunte din esenţa realului. Nu este însă îndestulător.

Există însă şi imagini, în care seriozitatea de tratare izbuteşte o împletire de elan şi de echilibru, interesantă şi preţioasă. Mai preţios lucru ni se pare însă lirismul, atmosfera poetică a cîtorva pînze. Nu e vorba însă de un lirism literar, ci este vorba de o poezie picturală, oarecum pe linia marelui şi îndeobşte fals interpretatului Nicolae Grigorescu.

Îndeobşte, chiar, se vede la pictorul Gheorghe Răducanu o asimilare fericită a celor mai autentice şi mai sincere valori ale picturii romîneşti, împinsă dincolo de Luchian şi Andreescu, pînă la Grigorescu. Deşi tînăr, Gheorghe Răducanu are un fel de poezie, aş spune sfătoasă, de om înţelept înainte de vreme, ori poate în afară de vreme. Comuniunea lui cu natura, cu anotimpurile, o simţi directă, reală, de netăgăduit. Simţi şi ceva din tradiţia sufletească milenară a ţăranului înţelept. Şi-n nostalgii, pictura lui rămîne senină, stenică. Precumpăneşte un fond de bun simţ, cu ingeniozităţi ghiduşe, care nu îngăduie ca nostalgia să devină melancolie şi care-l fereşte de orice excese.

Gheorghe Răducanu n-are nici un fel de « modernism ». Dar n-are nici un fel de platitudine.

Spuneam că prin poezia nostalgică, cu inflexiuni de doină, Gheorghe Răducanu reajunge la viziunea lui Nicolae Grigorescu. Dar racordarea se face pictural. Punţile sînt de ordin compoziţional şi cromatic. Mai mult chiar, tonurile au sonorităţi stinse, în care culoarea este parcă îmbibată de lumină, tainic transfigurată de lumină.

În « Podul peste Argeş », probabil cel mai interesant şi mai personal peisaj al expoziţiei—şi cel mai închegat — podul peste Argeş taie linia orizontului, împărţind calm priveliştea în două, parcă în două felii. Lumina cîntă surd, în tonuri suave, de un albastru argintat şi regăsim ceva din atmosfera de cîntec văratec, dar şi de notaţie ascuţită, a lui Nicolae Grigorescu în minunatele sale « Lunci ale Siretului », nu îndeajuns de preţuite faţă de excepţionala lor valoare, în cadrele picturii europene.

Aceste albastruri argintate, împletite cu cenuşiuri, ale lui Grigorescu, l-au obsedat şi pe profundul Andreescu. Poate că pornesc din Corot. Sînt însă de o neîntrecută calitate şi Gheorghe Răducanu a simţit forţa lor de poezie picturală.

Pe aceeaşi linie de înţeleaptă asimilare, prin sensibilitate, retină şi mînă, nu prin rece cerebralitate, Gheorghe Răducanu şi-a asimilat şi viziunea lui Dumitru Ghiaţă, dar nu în sensul decorativului, ci în sensul descoperirii structurilor armonioase, pe linia folclorului şi a covorului romînesc. Găsim astfel acorduri surde, care au ceva din acordurile tonurilor de pastel. Astfel, într-adevăr, peisajul chiar cînd este aproape « documentar », respectînd cu grijă elementul istoric, chiar şi în amănunte, este totuşi interpretare picturală şi « état d'âme », adică intimă stare sufletească. Lucrul se vede bine în peisajele cu mînăstiri istorice.

Lucrarea « Vedere din Vaslui », mai veche, păstrează ceva din « agreabilul » imaginilor pictorului Bălţatu şi totuşi mi se pare mai sensibilă, mai sincer nuanţată decît peisajele de acest gen ale lui Bălţatu, deşi acestea au îndărătul lor două-trei decenii de interpretare peisagistică a priveliştilor romîneşti, mai ales cele din oraş şi tîrg.

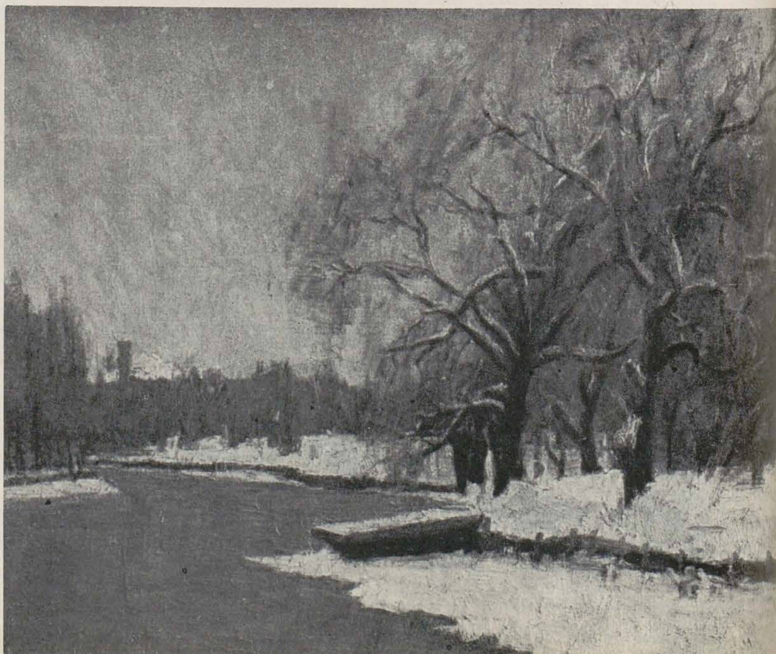
În peisajul « Biserica Sf. Niculae Domnesc », vibraţia cerului, pensulaţia nervoasă, nu mi se pare acordată cu structura imaginii din primul plan. Dar acordurile de verde, de cenuşiu închis, albăstrui, sînt proaspete şi noi. La fel de interesante sînt alburile, tonurile alburii, din peisajele lui Gheorghe Răducanu adîncite probabil tot la Grigorescu, dar transpuse foarte personal. Pînă şi nuanţele stinse de auriu, cu rozuri şi cărămiziuri ce cad cu atîta uşurinţă în disarmonii cromatice, tonurile prea calde, banalizate, compromise pentru retina noastră modernă — sînt reîmprospătate prin acest amestec de ingeniozitate şi de înţelepciune care veghează undeva, în sensibilitatea lui Gheorghe Răducanu.

În schimb peisajul « Privire spre Cetatea Neamţului » mi se pare mai puţin rezolvat. Viziunea nu se încheagă. Există şi aci fragmente remarcabile, dar peisajul are ceva nesigur. Compoziţional, liniile parcă dansează, ceea ce este cam mult, chiar pentru o interpretare lirică a peisajului.

În portret, lucrările sînt mai puţin interesante, căci insuficienţa de studiu duce la unele greşeli vădite.

În « Autoportret », reflexele verzi pe blana cafenie, sînt excesive. Şi-n portretul de bătrînă, figura este sumar schiţată. Dar şi în portrete, stăruie sentimentul de respect al naturii şi figurile sînt văzute cu căldură şi înţelegere. Sînt însă sumar studiate. Dar şi aci găsim un oarecare suflu poetic în imaginea picturală. Sensibilitatea lui Gheorghe Răducanu izbuteşte să surprindă elementul poetic, dimensiunea poetică a realităţii, dar are nevoie de studiu, de adîncire, pentru a depăşi notaţia fugară şi a nu risca să recadă în improvizaţie ingenioasă, agreabilă, dar neconvingătoare pictural.

GHEORGHE RĂDUCANU — Iarna la Floreasca — ulei



LUCREŢIA SZASZ

LUCREŢIA SZASZ — Fragment din tripticul « Pentru interzicerea armei atomice » — ulei

În lucrarea « Pentru interzicerea armei atomice », panou mare de aproape 3 metri, deja prezentat în Expoziţia Regională din primăvară şi pe care-l regăsim în actuala expoziţie, Lucreţia Szasz ne dăduse o imagine foarte sezisantă, foarte dramatică ce izbea privirea şi stîrnea foarte mult interes, entuziasm, nedumeriri şi chiar oarecare exasperare.

Tehnica lucrării, încercînd să sugereze fresca, se mişca în degradeuri de « camaieu » aproape, cu cîteva pete sumbre într-o mare masă de cenuşiuri mate, pe bază de terebentină, adică fără lucirile şi moliciunile uleiului. Genul viziunii te ducea către nordici. Existau esenţe de expresionism nordic. Rozurile pe figura schilodului în cîrji erau interesante, dar discutabile. În schimb însă, vibraţia alburilor fosforescente pe uriaşa masă sumbră de gris-uri, izbutea acorduri emoţionante, ca un sunet strident de corzi izbite necruţător.

Cu uşoare reminiscenţe picassiene, ritmica figurilor era de un rar dramatism. Micile stîngăcii vădeau o debutantă, o debutantă care avea însă lucruri extrem de interesante de spus. Fetiţa din primul plan era şi dînsa nu prea departe de acel zguduitor strigăt al «Fetiţei» lui Edgar Münch din gravura « Strigătul ». Masa aproape fantomatică, sugerată extrem de sumar în centrul tabloului, a fugarilor ce goneau sub urgia ucigătoare, sublinia viziunea de coşmar.

În stînga, cîteva indicaţii de blocuri prăvălite, devenite elemente de recuzită stranie a unui vis apocaliptic de distrugere, dovedeau, însă, o siguranţă de viziune, o echilibrare de compoziţie care depăşeau posibilităţile unui debut şi sugerau intensităţi de viaţă afectivă şi de transfigurare plastică cu totul remarcabile. Imaginea îşi atingea scopul. Putea enerva dar totuşi sguduia şi îţi spuneai că stîngăciile erau legate de extremele dificultăţi de a putea organiza valabil o atare viziune. Expresia personajelor izbutea să anuleze orice grandilocvenţă. Ne aflam în domeniul dramaticului real, trăit în chip autentic. Nici o figură nu era ostentativă, nici un gest nu era declamator. Pictural chiar, ritmica secretă în alternarea figurilor, echilibrarea în acorduri de alb argintat cu gris-uri suave, albăstrui, ca nişte pure accente de orgă, şi apoi un fel de acalmie ce se aşterne uneori cînd urgia s-a oprit o clipă, părea parcă şi mai ameninţătoare. Mărturisesc că am aşteptat cu mare nerăbdare actuala expoziţie.

Bucuria a fost mare, pentru că bogăţia de daruri pe care le aduce Lucreţia Szasz în plastica noastră este într-adevăr excepţională. Această bogăţie poate părea contradictorie. Sursele de organizare a viziunii, de adîncire sufletească a imaginii sînt mai ales de caracter grav, meditativ, am spune că există o tendinţă de « filozofie » — din aceste pricini posibilităţile de înţelegere ale publicului nostru, ba chiar şi ale « cunoscătorilor » mi se par cam neindestulătoare, *deoarece acest gen de viziune este puţin asimilat în mediul nostru.*

Lucreţia Szasz riscă să fie greu înţeleasă. Expoziţia poate stîrni nedumeriri pentru că aduce viziuni multiple, *incomplet acordate între ele* şi este nevoie de o receptivitate specială pentru a ghici *dincolo* de această multiplicitate de viziuni aceeaşi tendinţă de adîncire a sensibilităţii. Totuşi precumpănesc acordurile stenice, tinereşti. Gravitatea şi adîncimea de accent sufletesc nu înlătură accente de o remarcabilă prospeţime. Bineînţeles, nu e vorba de o voioşie meridională, de vervă în sensul obişnuit al cuvîntului. Chiar în « Bucurie », atmosfera sufletească rămîne reculeasă, este de rezonanţe complexe, încărcată de tîlcuri lirice — dar în sensul unui lirism grav, cum spuneam, de meditaţie adînc omenească.

Poate că accentele esenţiale ar fi legate de această obsesie a destinului omenesc, destin urmărit în aspectele lui figurative, plastice, urmărit în coordonatele lui trupeşti, chiar şi la copii, la fetiţe. Atunci cînd semnificaţia se vrea simbolică de-a dreptul, rezultatul este mult mai puţin fericit.

Într-un panou vertical, pictoriţa dă, chiar cu numele respectiv, un « Simbol al Păcii » în care, conştient sau inconştient, cochetează şi cu vagi fosforescenţe de alb statuar, în genul unui neo-clasicism de substanţă suprarealistă italienească şi rezultatul este nefericit, din toate punctele de vedere. Mai mult decît atît: se ajunge chiar la rigiditate şi poză retorică. Mîinile sînt negre ca de funingine, nu se ştie bine de ce. Panoul închide global cam tot ce este discutabil în viziunea, în creaţia pictoriţei şi exprimă destul de limpede lucrurile de care trebuie să fugă cu toată consecvenţa.

Sînt însă o serie de tablouri în care darurile artistei se exprimă mult mai organic şi foarte convingător. În alt portret de fetiţă, gris-ul-albastru tineresc, este acordat cu tonuri, aşi spune matinale, de ceruleum cu smarald, iar dunga subţire a guleraşului alb sună parcă muzical; se izbuteşte astfel acea atmosferă de reculegere tinerească, de vibraţie plină de semnificaţii, ca o melodie simplă, copilărească, la un clavecin din alte vremuri. Conturul capului este sumar tratat. Ochii şi buzele de abia indicate. Totuşi impresia de volum este satisfăcătoare, iar impresia de viu — de viu în sensul cel mai revelator al cuvîntului — este pregnantă. Aici avem din esenţele « modernismului » grav, meditativ, atît doar cît să subliniem adînci semnificaţii umane, fără a altera imaginea limpede şi conturul armonios.

În desene, această adîncire a semnificaţiilor plastice, duce de pe acum la cîteva realizări remarcabile. Cîteva capete de fetiţă izbutesc să închege — fără artificii, fără excesivă atmosferă simbolică — o expresivitate obsedantă, cu mijloace echilibrate şi personale. În portretele cu figuri mature însă — mai ales în uleiuri — se vede primejdia sublinierilor excesive, aproape literare. Cînd unele figuri zîmbesc, zîmbetul devine un fel de zburdă stranie, neconvingătoare.

Aşadar, artista are nevoie de selecţie şi de echilibrare. Trebuie să fugă de tot ceea ce îi încarcă viziunea şi spiritul. Forţa de simbol viu, cuprinsă în plastica volumelor, în lucruri şi oameni, mai ales în oameni — forţa aceasta este îndestulătoare pentru a da cel mai bogat conţinut imaginii plastice în ea însăşi, îngăduind cele mai complexe *interpretări*; transpunerea stilistică cea mai sugestivă se poate dispensa de excese literare, de « psihologism » parazitar.

CARMEN RĂCHIŢEANU-HOFFMAN

Lucrările expuse de sculptoriţa Carmen Răchiţeanu sînt greu de redus la un numitor comun. Există mai multe viziuni, mai multe etape, mai multe niveluri. Totuşi există o trăsătură esenţială comună: este sinceritatea, lipsa de trucuri.

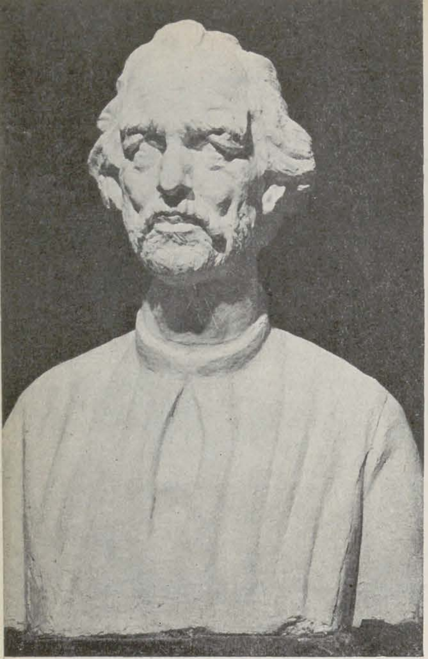
Este vădit, însă, că tocmai din pricina acestei sincerităţi, cele mai izbutite lucrări sînt portretele, în care comuniunea dintre artistă şi respectiva figură realizată are un punct de plecare intim, de netăgăduit. Chiar cînd nivelul plastic nu nimereşte pînă la capăt intenţiile — intenţiile fiind interesante şi mai ales lipsite de ostentaţie — chiar atunci persistă acel preţios accent de umanitate.

Mai mult chiar: există un fel de subordonare sufletească a artistei faţă de model, care exprimă o anumită feminitate, o anumită modestie, care îngăduie această subordonare sufletească de ordin emotiv.

Atunci cînd se încearcă imagini simbolice, ca în «*1907*» unde o femeie cu mîna la piept şi cu capul aplecat nostalgic, ţine cu cealaltă mînă ridicată deasupra capului o faclă, rezultatul este mai puţin convingător. Poza nu devine retorică, dar masele sînt susţinute mai ales prin siluetă. Modelajul se vrea simplu, în suprafeţe mari, sugestive, dar jocul luminilor şi ritmica volumelor nu sînt suficient adîncite. Simplicitatea trebuie să fie un rezultat, un act de sinteză. Altfel riscă să rămînă simbolism. Totuşi, acelaşi accent de sinceritate salvează imaginea.

Este cert, însă, că o serie de intenţii care pot fi ghicite, nu au fost transpuse în realităţi plastice propriu-zise. Aşadar, avem de a face mai mult cu o eboşă, care ar putea fi reluată şi adîncită.

«*Maternitatea*» este dusă mai departe, este mai interpretată statuar. Modelajul şi mai ales ritmica jocului de lumini are elemente preţioase. Aci însă există şi preţiozităţi. Acestea nu devin artificii propriu-zise. Există aceeaşi perfectă lipsă de trucuri. Ghiceşti, însă, «partipris-uri» de simplificare şi de transpunere în monumental, de echilibrare compoziţională a mişcării, de închidere într-o imagine strînsă, coerentă a gesturilor, de graţie tanagreană chiar. Definitivarea plastică a tuturor acestor intenţii nu este însă dusă pînă la capăt. Sîntem, însă, mult mai departe decît în proiectul de monument pentru «1907», unde caracterul de schiţă era precumpănitor. În «Maternitate»,



CARMEN RĂCHIŢEANU — Portretul lui moş Costache Iovu, participant la răscoala din 1907 — ghips

accentul sufletesc care însufleţeşte volumele este de o reală calitate. Artista, însă, trebuie să renunţe la vagi primitivisme care, în fond, ar necesita o mult mai mare complexitate. Trebuie să rămînă la acea preţioasă subordonare directă faţă de model. Aceasta însă nu înseamnă realism plat. Dimpotrivă.

Portretul actorului Beligan, poate mai mult decît «Masca de bătrîn ţăran de la Piatra Neamţ» exprimă cu adevărat ce are de spus sculptoriţa, deşi cel dintîi este din 1947, iar cealaltă din 1956. De altfel, acest portret este şi el, la rîndul lui, un pas mai departe faţă de portretul de femeie. La acesta găsim vagi cochetării de viziuni şi atmosferă Paciurea cu accent psihologic uşor literar, cu interiorizări insuficient transpuse plastic, dovedind veleităţile oarecum primejdioase de atunci. Portretul lui Beligan izbuteşte însă o anumită innobilare sinceră a volumului capului. Figura este expresivă, subliniată pînă aproape de şarjă. Nasul despicînd aerul, cu ceva de pasăre şi totuşi cu ceva deschis în figură — sublinierile acestea nu izbutesc însă să ajungă la grotesc. Există o transpunere sculpturală, care innobilează figura. Există o tensiune, fără elemente literare, chiar fără sublinieri psihologice, o încercare de a exprima un fel de mişcare interioară, o tensiune a stilizării statuare simplificate, esenţiale, sub care, evident, ghiceşti tensiunea actorului, numai nerv, a încordării vii, tinereşti.

În masca de ţăran de la P. Neamţ, ceva din cochetăria cu marea linie a Renaşterii, Verocchio-Donatello este şi mai vădită, poate chiar prea vădită. Masca nu izbuteşte să realizeze acordul dintre extrema tensiune a privirii şi echilibrul masei sculptate. Sugestia este foarte interesantă, dar păstrează ceva fragmentar şi, poate, prea mult caracterul aproape documentar. Întreaga masă a părţii inferioare a figurii ar necesita un studiu mai adîncit, tocmai pentru a putea face posibilă o acordare mai închegată cu partea de sus a figurii.

În bustul lui «Moş Costache Iovu», bătrîn participant la mişcarea din 1907, figură romantică, uşor stranie, cu ceva de rapsod antic şi de imagine revoluţionară paşoptistă, subordonarea faţă de model merge totuşi prea departe. Partea de interpretare artistică propriu-zisă se opreşte timidă, iar în pleoape poate că este chiar oarecare stîngăcie. Dar sinceritatea cu care este adîncit conţinutul sufletesc al celui transpus sculptural este convingătoare şi compoziţional figura are monumentalitate.

S-au semnalat influenţele sculptorului Han. Nu mi se par vădite. Este drept, însă, că sculptoriţa Carmen Răchiţeanu merge la unele din sursele acestui maestru şi că uneori încearcă să «monumentalizeze» simplificînd. Trebuie, însă, să studieze mult mai mult, în primul rînd singură, cu propriile-i mijloace. Prin confruntarea serioasă, îndelungată cu viaţa volumelor vii, artista va ajunge la «stil», lucru care se vede că o obsedează. Iar «stilul», în sensul autentic, este totdeauna o rezultantă, nu un punct de plecare şi, în orice caz, este o problemă de creştere, de proces organic, fără de care «stilul» rămîne doar o veleitate.

Sinceritatea de accent sufletesc, care se poate întrezări în cîteva din lucrările expuse, este o îndestulătoare chezăşie că evoluţia artistei poate realiza — prin studiu tenace — lucrări din ce în ce mai adîncite.

N. Argintescu-Amza

TRAIAN SFINŢESCU

Traian Sfinţescu este un pictor ce surprinde cu uşurinţă prefacerile înnoitoare ale vieţii contemporane, pe care le redă cu îndemînare în imagini vii şi optimiste, în cuprinsul cărora se simte cum palpită şi freamătă pulsul vieţii şi al dragostei de muncă al celor ce înalţă socialismul.

Trecînd peste aspectele negative, urîte sau contradictorii ale vieţii, arta lui Traian Sfinţescu în faza ei actuală, este închinată muncii paşnice şi constructive. Ceruri largi, vaporoase şi senine, crează o atmosferă luminoasă tablourilor sale, după cum echilibrul compoziţional şi alegerea chibzuită a subiectului, le imprimă o notă de linişte şi calm, de trăinicie şi soliditate.

Traian Sfinţescu nu pictează la întîmplare. Fixîndu-şi tema în raport cu afinităţile sale sufleteşti, pictorul caută s-o surprindă în amploarea ei, s-o oglindească în aspectele ei variate şi caracteristice, luate din cele mai avantajoase unghiuri de vedere, pentru ca imaginea să fie clară, să rămînă fixată pe retină. Astfel, lucrările sale din trecut, cît şi cele realizate în ultimii ani, se pot totaliza în cicluri distincte, ce-i conturează etapele de evoluţie creatoare.

Cu mulţi ani în urmă, pictorul oglindea în arta sa privelişti sărăcăcioase dar pitoreşti ale periferiilor şi mahalalelor, în care o viaţă lipsită de bucurii se macină sub acoperişuri dărăpănate şi între pereţii coşcoviţi ai cocioabelor. Impresionante în tristeţea şi dramatismul lor, acestor lucrări cu sens demascator, intitulate de artist *Mahalaua proletară*, li s-au adăugat mai apoi altele, ce zugrăveau urmele destructive ale războiului şi ale mizeriei. Aceste subiecte au constituit tematica expoziţiilor personale ale pictorului, deschise în anii 1942, 1943 şi 1944.

După încetarea războiului, arta lui Traian Sfinţescu reflectă prin conţinutul său o nouă orientare. Paleta, de asemenea, i se modifică substanţial, devine mai luminoasă şi optimistă. Frecventînd asiduu, în acest timp, şantierele de mari construcţii, pictorul realizează în acuarelă şi în tempera o bogată suită de reportaje plastice, pictate la faţa locului.

Urmărind să redea latura picturală a construcţiilor industriale şi ale edificiilor obşteşti vizate, pictorul elimină detaliile, surprinde şi redă liniile lor esenţiale. Cu o îndemînare de penel mai mult tehnică decît emotivă, el reuşeşte să realizeze imagini veridice şi sintetice, pictate în tonuri nuanţate, proaspete şi clare.

Expoziţia personală a pictorului ce a avut loc în cursul lunilor iunie şi iulie la Galeriile de Artă din bd. Magheru, ne-a arătat că imaginea artistică în arta lui Traian Sfinţescu, deşi este concepută şi realizată la dimensiuni reduse, conţine în ea o notă de soliditate, pe care verticalitatea liniilor şi monumentalitatea arhitectonicei o accentuează, după cum freamătul nelipsit al muncii îi imprimă un ritm viu, dinamizînd-o.

Dezvoltînd cu predilecţie peisajul urbanistic în plină transformare şi modernizare, Traian Sfinţescu nu se foloseşte în artă de una şi aceeaşi tehnică sau schemă compoziţională. El caută să-şi adapteze gama cromatică în funcţie de intensitatea luminii zilei, de umiditatea atmosferei, de anotimp şi mediu geografic, iar schema compoziţională o compune în raport cu perspectiva şi cu distanţa unghiului de vedere.

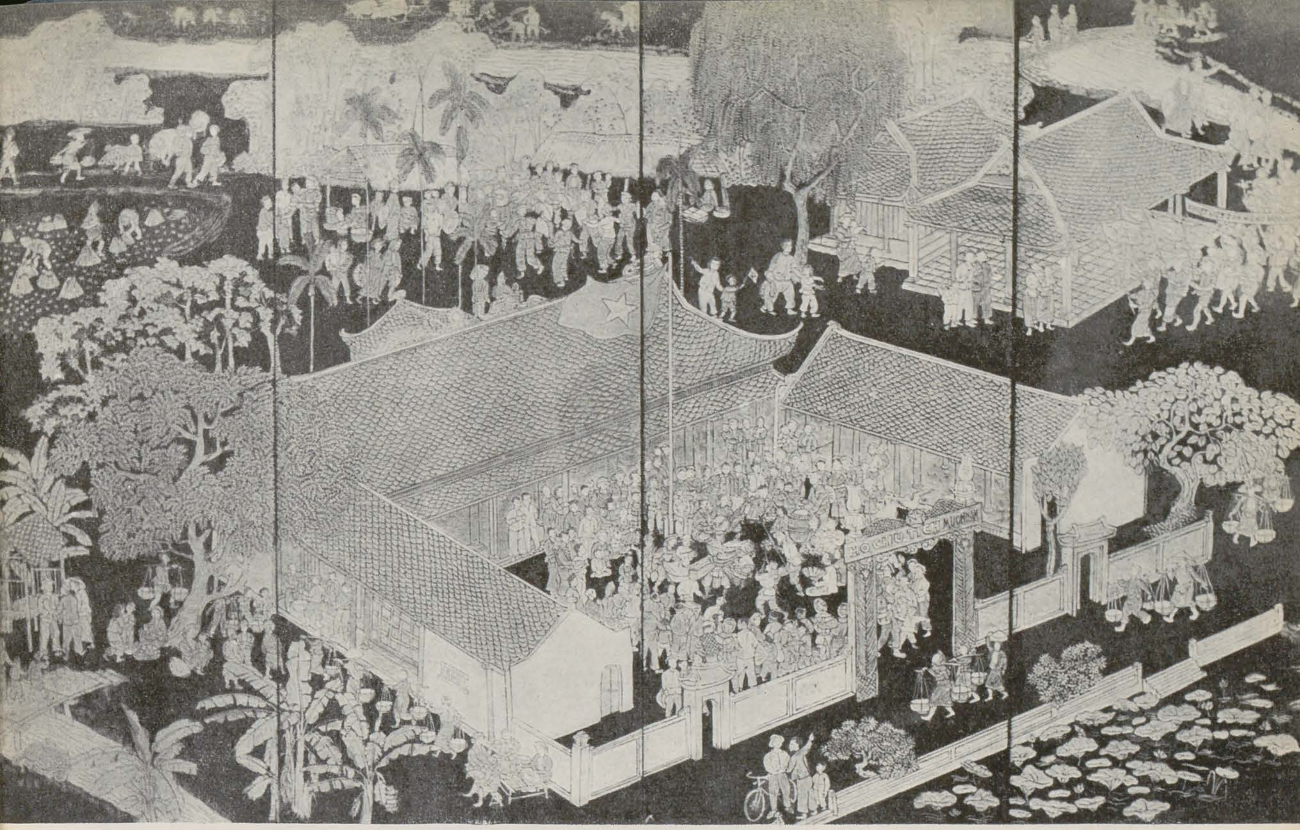
Din călătoriile de documentare făcute prin ţară (Cluj, Timişoara, Sighişoara, Sibiu, Sulina, Medgidia, Constanţa, etc.) şi prin Bucureşti, pictorul şi-a notat motivele preferate, le-a zugrăvit în pete mari de culori, uneori în tonuri fluide, mai rar în contraste, cel mai adesea cu nerv în pensulaţie.

Cu toate acestea, Traian Sfinţescu nu izbuteşte totdeauna să depăşească în imaginaţie sau fantezie din punct de vedere plastic şi emotiv, planurile inginerului sau constructorului clădirilor ce-i servesc ca model. Fidel în a-şi transpune observaţiile culese, pictorul colorează doar mai nuanţat operele acestora în peisajul lor înconjurător, le reproduce într-un mod obiectivist sub aspectul unui naturalism temperat, aproape nesezisabil. Lipsite de o emoţie artistică superioară care să desfete privitorul, aceste lucrări sînt părăsite şi repede uitate.

Deşi a parcurs în artă un drum anevoios de autodidact, Traian Sfinţescu consideră că lucrările sale realizate în ultimii ani nu au valoarea operelor în sine, că sînt doar schiţe şi studii preliminare ale unor lucrări de viitor, pe care le aşteptăm cu o legitimă curiozitate.

Gh. Poenaru

TRAIAN SFINŢESCU — Consolidarea malurilor Constanţei — tempera



Sărbătoare populară într-un sat — tablou pe lemn lăcuit

UN POPOR A IEŞIT SINGUR LA LUMINĂ

Eliberarea de sub stăpînirea colonialiştilor, prezenţa lor făţişe în faţa istoriei, a făcut să cunoaştem mai bine, mai just şi direct nenumărate popoare ale continentelor îndepărtate, păstrate veacuri de-a rîndul în hăul acestor distanţe de către colonialişti, ca uriaşe depozite de materii prime şi de sclavi. Contactul acesta slobod şi direct ne-a apropiat de imensele popoare ale Chinei şi Indiei, de cele ale Indoneziei, Coreei, Marocului, Vietnamului. Sub vălul exotismului ele ne erau înfăţişate în romane de domnişoare sau în literatura unor lorzi improvizaţi în exploratori sau vînători de lei. În cruciada lui «civilizatorie», colonialistul imperialist a dus telefonul, răcitorul electric sau chiar praful insecticid în locul aurului, cauciucului, fildeşului sau minereurilor scumpe jefuite şi a ascuns, a căutat să strivească energia creatoare a acestor popoare, valorile lor artistice, minunatele lor calităţi sufleteşti. Toate acestea pot fi acum arătate liber de către popoarele care s-au eliberat.

Zecile de mii de vizitatori ai Expoziţiei Republicii Democrate Vietnameze, deschisă în sala «Dalles», au putut afla lucruri minunate, au putut fi oaspeţii unui popor, într-o sugestivă machetă a ţării lor eliberate, a realizărilor înfăptuite în această perioadă. Pagoda în formă de lotus, din faţa sălii, decoraţia faţadei, inspirată din motive populare vietnameze, îţi dă încă de la început sentimentul că pătrunzi într-adevăr în cadrul de acasă al amfitrionului. Cîteva fotografii de dimensiuni mari te întîmpină la intrare, evocînd peisajul vietnamez. Hanoi, oraşul cel mai mare al republicii democrate are înfăţişarea unei adevărate metropole, cu lacul din mijlocul său şi pagoda cu denumire de legendă a spadei restituite. Vegetaţia tropicală, delta Fluviului Roşu, siluetele de statui ale băştinaşilor au o poezie de arome tari, atmosfera pe care o ştii din pînzele lui Gauguin, fermecat şi el de aspectul asemănător al insulelor din Pacific, unde s-a refugiat. Această poezie te va însoţi peste tot în expoziţie, în cadrul geografic, în oamenii cu pălării de paie mergînd cu coşurile de bambus la tîrg, în orezăriile imense, în arborii cu fructe exotice, în construcţii, în obiectele populare şi de artizanat în care poţi vedea iscusita măiestrie a acestor oameni pe care nu ştii cum să-i apreciezi mai mult: ca meşteşugari îndemînatici sau ca artişti desăvîrşiţi. Multitudinea obiectelor de lemn sculptat cu incrustaţii de sidef şi lăcuite, cele din corn şi fildeş, cele din argint şi porţelan, obiectele împletite din liane şi bambus, mobilele, îmbrăcămintea şi portul naţional sînt, fiecare în parte, un adevărat poem, un autentic obiect de artă. Fantezia cu care sînt lucrate, delicateţea, arabescul sau chiar materialul — toate sînt parcă dintr-o esenţă deosebită în care este exprimat sufletul plin de tandreţă al vietnamezului unde declaraţiile de dragoste se fac în versuri, unde fiecare lucru are o denumire poetică. În expoziţie se pot vedea şi cîteva tablouri în lemn lăcuit, reprezentînd scene de muncă, de război sau din viaţa oamenilor. Ar trebui aici să facem o adevărată cronică plastică a lor, a desenului, a expresivităţii, a coloritului în care nu lipseşte aurul, argintul, nuanţele atît de dificile în cromatismul plastic pe care pictorul vietnamez izbuteşte să le folosească fără să cadă în banalitatea de care putea fi ameninţat. Realismul acestor tablouri este impregnat de un romantism impus de cadrul firesc, de sensibilitatea poetică a vietnamezului care dă florilor, animalelor, apelor, nume poetice cu o fantezie metaforică uimitor de frumoasă. Şi ceea ce te mai uimeşte este că acest suflet romantic este dublat de omul erou, omul plin de dîrzenie şi voinţă. Cu mîinile goale, dar înarmat de aceste virtuţi, el s-a putut ridica în războiul său de eliberare spre a se descotorosi de asupritorii săi. Războiul din Vietnam este un alt poem, unul epic, de o măreţie impresionantă. Cu eroismul şi voinţa lui de a se elibera, vietnamezul a răpus un duşman echipat cu armele cele mai moderne. Cele cîteva machete ale unor locuri de luptă, armele rudimentare şi vitejia legendară a partizanilor şi a armatei de eliberare, sînt mărturia acestui eroism şi a biruinţei vietnamezului.

Lampă de masă — fildeş

Un popor al junglei a ieşit singur la lumină şi-şi făureşte o viaţă de o deosebită frumuseţe în văzul tuturora, în rîndul celorlalte popoare libere. Aşa cum a venit să ne-o arate în expoziţia de la Dalles, unde ne-a invitat ca pe nişte prieteni, să ne înfăţişeze cu o profundă modestie un adevărat miracol.

Ştefan Roll

ASPECTE ROMÎNEŞTI VĂZUTE DE ARTIŞTI PLASTICI DIN R. CEHOSLOVACĂ

Expoziţia de pictură, desen şi gravură cu « Impresii din R.P.R. », prima expoziţie deschisă de artişti plastici din R. Cehoslovacă la Bucureşti, prezintă interes mai ales prin caracterul său deosebit dat de prezentarea priveliştilor şi tipurilor romîneşti prin viziunea artistică a unor creatori de peste hotare.

Lucrările celor 12 artişti cehoslovaci expuse în pavilioanele din Parcul de Cultură sînt rezultatul vizitelor făcute de către aceştia la noi în ţară, în ultimii ani, vizite cu o durată relativ scurtă, în care timpul a trebuit să fie împărţit între interesul turistic şi pasiunea de a nota şi înregistra cît mai multe impresii pentru pitorescul unui anume specific sau pentru picturalitatea altor nenumărate aspecte.

Artiştii-vizitatori au parcurs sute şi sute de kilometri, au văzut mult, au cunoscut locuri şi oameni, au legat prietenii, au păstrat amintiri, dar roadele acestor călătorii s-au valorificat poate cel mai bine prin lucrările lor în care au căutat să cuprindă pentru a fi dezvăluite sentimentele, emoţiile şi impresiile trăite pe meleagurile noastre, între noi.

Veniţi dintr-o ţară ale cărei ape şi fluvii întîlnesc cîteva dintre marile continentului european, şi totuşi atît de îndepărtată de ele, la noi, artiştii cehoslovaci, după un scurt popas în capitala ţării au pornit întîi spre litoral. Aici au cules cele mai multe şi mai puternice impresii. Apoi au urcat în nordul Dobrogii spre Tulcea şi Deltă. După ce şi-au potolit setea şi curiozitatea pentru cunoaşterea acestor locuri noi, s-au îndreptat spre regiunile muntoase cu o natură frumoasă şi bogată în vestigii ale trecutului istoric, regiunea Neamţ, Horez, sau valea Prahovei. Expoziţia urmăreşte fidel filmul acestor călătorii, păstrînd cu multă autenticitate ce este mai caracteristic, mai specific. Dar valoarea ei nu constă numai în interesul — să spunem, într-un sens, documentar pe care îl prezintă — ci prin nivelul artistic atins de unele lucrări, de caracterul personalităţii expozanţilor.

FRANTISEK KRAL — Case din Sinaia — desen în tuş

Expoziţia de la Bucureşti a fost precedată de cîteva deschise în Cehoslovacia: Vaclav Krijek şi Vladimir Trcka au expus la Praga; Eduard Kosterhon la Brno; Cicatka, Djurocka, Gaspar şi Kral la Bratislava.

Pentru unii artişti, în special pentru cei tineri, lucrările realizate în ţara noastră şi prezentate în această expoziţie au fost un prilej de afirmare, fie că pentru unii a fost prima manifestare publică, fie că activitatea lor s-a desfăşurat mai mult în alte domenii ale artelor plastice.

Expoziţia de la Bucureşti, cu toate că are în cuprinsul ei picturi şi desene de artişti din toate regiunile ţării vecine, creatori cu o personalitate distinctă, legaţi de tradiţii deosebite, se impune prin caracterul ei unitar, izvorît dintr-o identitate de sentimente şi idei trăite în faţa realităţilor romîneşti pe care le-au cunoscut şi le-au înfăţişat. Apar evidente bucuria descoperirii pitorescului noilor aspecte văzute şi sinceritatea înregistrării plastice spontane a lor.

Majoritatea celor expuse sînt dintre cele executate la faţa locului, puţine dintre ele, mai ales gravurile, fiind ulterior prelucrate în atelier după notaţiile şi schiţele culese.

Datorită condiţiilor de lucru existente pe parcursul unei călătorii făcute pentru prima oară într-o ţară străină, artiştii cehoslovaci au abordat mai mult tehnici grafice, acuarela şi guaşa, pentru posibilităţile lor mai rapide şi directe de consemnare a motivelor inspiratoare. De aceea şi expoziţia se relevă mai ales prin astfel de genuri şi tehnici.

Frantisek Kral din Bratislava aduce o notă originală prin linogravurile sale colorate, executate într-o tehnică cunoscută în arta populară slovacă veche, şi anume suprapunerea culorilor de acuarelă peste albul şi negrul imprimat cu tuş desenului săpat în placa de linoleum. Artist cu o viziune sintetică, ajunge prin mijloace puţine şi simple la o mare expresivitate şi putere de caracterizare a unui loc sau a unui moment, şi în linogravuri (« *Promenadă pe o stradă* », « *Bărci* », « *Seară* »), şi în desene (« *Case la Sinaia* », « *Ulicioară din Tulcea* », « *Fundătură* »).

Vaclav Krijeck denotă de asemenea un deosebit simţ pentru exprimarea grafică. Artist cu o bogată activitate în domenii variate, ca în cel al proiectării şi prezentării grafice de expoziţii, afiş, reclamă, ilustraţii şi caricatură, călătoria în Romînia i-a prilejuit acest ciclu de desene pe care le-a prezentat cu succes publicului praghez şi acum celui bucureştean. Înarmat cu o fecundă fantezie şi o experimentată cunoaştere şi mînuire a desenului, Vaclav Krijeck construieşte imagini complexe şi sugestive cu mijloace de exprimare variate, ca acuarela cu tuş (« *Vas în reparaţie* »), laviu cu tuş (« *Atelierul de covoare* ») sau desenul în tuş (« *Portul Tulcea* »), demonstrînd aceeaşi siguranţă şi forţă în redarea motivelor şi a stărilor prilejuite de acestea.

Eduard Kosterhon din Brno are o bogată activitate didactică ca profesor de desen. Etapa marcată de lucrările realizate în Romînia reprezintă un moment pozitiv în evoluţia sa artistică spre o concepţie şi o viziune realistă. Artist cu experienţă căpătată printr-o activitate continuă şi o cultură artistică bogată, ajunge la o virtuozitate nu totdeauna necesară unei exprimări sugestive.

Gravurile în metal ale Miladei Kazdova şi cele în linoleum ale lui Anton Djmacka sînt alte mărturii ale măiestriei artiştilor cehoslovaci în acest domeniu grafic.

Desenele lui Otocar Cicatka fac cunoscute preocupările unui sculptor pentru studiul mişcării corpului omenesc, a atitudinii specifice momentelor de muncă.

BOHUMIL MATEJICEK — Portul Tulcea — laviu

MILAN GAŠPAR — Romîncă șezînd — ulei

numai pentru definirea unor porniri proprii și nu pentru alții. De aceea atîta spontaneitate și îndrăzneală și evitarea oricărui element convențional (« *Pe Dunăre* », « *Punct pescăresc* », « *Curtea interioară a Mînăstirii Horez* » etc.).

Marie Stasna, pictoriță originară din Moravia, stabilită la Praga, merge spre imagini dramatice inspiratoare de gînduri și sentimente profunde. Tumultul veșnic al mării care își sparge valurile de țărmuri (« *Țărmul Mării Negre* »), atmosfera vibrantă și schimbătoare din apropierea întinsului apelor sînt motive în care cu predilecție Marie Stasna își realizează înclinațiile (« *Amurg în port pe Dunăre* », « *La mare după ploaie* »).

Bohumil Matejicek caută să se păstreze la spontaneitatea primelor impresii și senzații cunoscute în fața motivelor, ceea ce aduce aminte în unele lucrări, mai ales în portrete, de unele reîntoarceri infantiliste încercate de exponenți ai modernismului în artă. În general Matejicek nu imită faptul din realitate, ci caută un echivalent plastic sugestiv.

In lucrările sale mai mici, Martin Sladky apare mai conturat, mai concentrat și expresiv. Atras de o artă figurativă, și la noi în țară a surprins diferite scene de muncă, oameni în variate atitudini și momente.

Milan Gašpar apare incomplet în expoziție, numai prin cîteva tablouri. Totuși, prin « *Căsuțe în Constanța* » și « *Romîncă șezînd* » arată o interesantă sensibilitate, și prin nudurile în desen un simț al formelor și al liniei.

Un prim contact cu arta cehoslovacă pentru cea mai mare parte a artiștilor, criticilor și amatorilor romîni și totuși o largă posibilitate de cunoaștere reciprocă, de confirmare a unor sentimente comune, expoziția inscrie un nou moment pe linia strîngerii relațiilor de prietenie și a legăturilor cît mai directe între cele două popoare vecine.

Circulația ideilor, schimbul de valori spirituale, culturale și artistice adună pe oamenii cinstiți de pretutindeni în jurul ideilor celor mai generoase, celor mai umanitare, și astăzi poate mai mult ca oricînd în complexul vieții internaționale, în apărarea veșnicelor deziderate omenești, a păcii și a progresului.

Jack Brutaru

Picturile expuse pot numai în parte să definească personalitatea autorilor lor.

Bohumir Dvorski, pictor cu un renume în mișcarea plastică actuală cehoslovacă, laureat al Premiului de Stat și în prezent președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Cehoslovacia expune numai cîteva picturi dintre cele realizate în Romînia, un număr dintre cele mai bune fiind reținut la Praga. Manifestîndu-se în special ca peisagist, a rămas consecvent la o viziune proprie, originală, prin care a îmbogățit pictura contemporană cehoslovacă cu imagini specifice din regiunea sa natală Olomoucz-Hanna. Cele cîteva lucrări din expoziție cu priveliști romînești vorbesc prea puțin, cu toată sensibilitatea paletei, de calitățile coloristice ale pictorului Dvorski.

Vladimir Trcka este la prima sa expoziție. Se afirmă de la început ca un temperament puternic, cu bogate resurse pentru pictură, prin simțul său coloristic eruptiv. Avînd studii de arhitectură pe lîngă cele de pictură, Trcka activează mai mult în domeniul proectării de expoziții și al restaurării vechilor monumente istorice și de artă. Pictura pe care o prezintă, o face de pe pozițiile amatorului care crează

VLADIMIR TRÇKA — Docuri la Tulcea — guașă

STOIAN VENEV — Anul bucuriei — ulei

EXPOZIȚIA GENERALĂ DE ARTĂ PLASTICĂ DIN R.P. BULGARIA

In cursul lunilor mai și iunie s-a deschis la Sofia expoziția generală de artă plastică. Cu acest prilej, artistul emerit Ivan Funev a arătat într-o amplă cronică apărută în ziare că expoziția constituie un pas înainte în arta plastică bulgară și că ea este o puternică manifestare a dezvoltării creației artistice pe drumul realismului socialist.

Artiștii plastici bulgari, care au stat dintotdeauna lîngă popor — scrie el — și-au însușit metoda realismului socialist nu numai ca unica metodă istoricește necesară, dar și ca mijloc de dezvoltare a artei plastice și de descoperire a posibilităților de a crea opere care să fie înțelese de masele largi populare. Acest lucru a ajutat să se realizeze lucrări tematice, lucrări executate cu mult talent. Deficiențele manifestate de către unii artiști plastici în ultimii ani, s-au dovedit a fi produsul neînțelegerii juste a acestei metode, a îngustării și vulgarizării ei. Astfel s-a ajuns la repetarea subiectului, a fotografierii realității. Pictorii semănau unii cu ceilalți, alții înfrumusețau sau falsificau realitatea. Nu puține erau cazurile imitărilor grosolane după lucrări cunoscute. Nu exista o cutezanță în creație, deoarece, cîteodată, îndrăzneala artistului plastic se rezuma la un fel de formalism. Cel de al

MARIS MAPNOV
Scriitorul
Elin Pelin
ghips

NENCO BALCANSCHI — Gospodină — ulei

marcabile şi nu un rezultat al şablonului uscat, ci tablouri concepute curajos. Nu se poate spune, notează unul din critici, că pictorii au făcut ceva cu totul nou, ceva neaşteptat, fiindcă nu e cu putinţă ca un pictor să întreacă de la o zi la alta posibilităţile sale. Ceea ce se desprinde din această expoziţie e că mulţi dintre ei şi-au dat seama de posibilităţile lor reale, ferindu-se de a face ceva ce nu pot. Aceasta nu înseamnă însă că artistul plastic nu trebuie să tindă permanent spre o cît mai deplină oglindire a vieţii, spre o cît mai desăvirşită măiestrie a artei lui, căutînd cea mai bună temă pentru lucrarea sa.

În expoziţie sînt apreciate compoziţiile istorice menite să facă parte din Muzeul Prieteniei Bulgaro-Sovietice, cum este aceea a lui Dimităr Ghiudjenov *Aducerea cărţilor ruseşti în Bulgaria în veacul XVII*, şi *Ziarul Iscra în Bulgaria* de Elena Grîncearova. Remarcabile sînt de asemenea lucrările *Leipzig* de P. Mihailov, *Bătrîna bînd cafea* de Boian Petrov, *Anul bucuriei* de Stoian Venev, precum şi acelea ale lui Ilia Petrov, Danail Decev, Zdravco Alexandrov, Vasil Baracov, D. Uzunov şi alţii.

Despre sculptură, Stoio Teodorov, sculptor, scrie într-un amplu articol că expoziţia este interesantă, frumoasă şi aduce ceva nou, proaspăt, care bucură şi ne umple de nădejde. În ce constă noul? În spargerea tiparelor impuse de criticii şi pictorii rigizi care oprimau şi împiedicau pe creatorii talentaţi să-şi desfăşoare în voie aptitudinile lor. Noul se vede din îndrăzneala şi din largheţea mijloacelor existente, în aspiraţiile pentru o manifestare mai puternică a personalităţii artistice, în stilul propriu şi în măiestrie. Noul se vede în succesele pe care le-au avut tinerii, succese modeste dar care indică totuşi strădania acestor tineri de a se afirma, de a fi ei înşişi. Lucrările lor mai ales sînt o mărturie a condamnării vulgarizării, sectarismului, a simplificării, strădanie care este chezăşie a succeselor mai mari ce vor urma desigur.

XX-lea Congres al P.C.U.S. şi Plenara C.C al P.C. Bulgar din aprilie 1956 au venit cu sprijinul lor. Şi a devenit limpede pentru ei că metoda realismului socialist nu dăunează investigaţiei creatoare a artiştilor adevăraţi, că realismul socialist n-a fost şi nu poate fi niciodată o reţetă dată pentru facerea de tablouri realiste. În afară de asta, discuţiile aprinse duse în presa sovietică de către artiştii plastici sovietici şi de către critici pe aceleaşi probleme, în legătură cu primul congres al artiştilor plastici din URSS, au creat acel climat binefăcător în care a fost pregătită expoziţia generală de la Sofia.

Pregătirea expoziţiei — spune criticul Nenco Balcanschi — n-a însemnat ca pictorii să fie închişi în atelierele lor şi să aducă apoi lucrările lor la expoziţie. Expoziţia este, înainte de toate, demonstraţia dezvoltării artei noastre plastice. Ea exprimă creşterea muncii creatoare a artiştilor plastici bulgari. Factorul hotărîtor a fost juriul, din care au făcut parte cei mai experimentaţi artişti, şi care a selecţionat lucrările, oprindu-se la acelea care reprezentau o reală valoare plastică.

În expoziţie au fost aduse tablouri tematice, portrete, peisaje, flori şi naturi statice, semnate atît de artişti cunoscuţi, cît şi de nume cu totul noi. În unanimitate critica a considerat că ele sînt în marea lor majoritate realizări re-

VESELIN STAICOV — Scrisoarea însîngerată
gravură în lemn

Teodorov, analizînd lucrările, se arată totuşi sever, subliniind deficienţele în ceea ce au năzuit aceşti tineri şi n-au izbutit, tocmai fiindcă sînt tineri, să realizeze cu toată forţa artistică. Sculpturile expuse sînt de o inspiraţie bogată atît în tematica lor, cît şi ca gen. Dintre acestea sînt lucrarea *La cîmp* a lui Nicola Terziev, portretele lui Vladimir Ghinovski, *Spartacusul* lui Velicico Minecov, *Răsculatul* lui Chiril Sivilov, *Trezirea* lui Gheorghi Gherov, Ivan Funev.

În încheiere, Teodorov scrie: « Sculptura noastră, excluzînd lucrările unora care au spart tiparele, mai poartă semnul schiţei, al documentarului şi al tendinţei spre naturalism. S-ar părea că în arta noastră a pălit acea romantică încintare pe care trebuie s-o conţină orice artă. Artiştii noştri înfăţişează cîteodată astfel viaţa noastră, oamenii, că lucrările lor, în loc să ne atragă, ne îndepărtează prin relevarea lucrurilor mărunte, a naturalismului. Viaţa noastră exprimă multă forţă, multă atracţie, şi noi trebuie să ne însufleţim tocmai din această frumuseţe a ei, din romantismul ei socialist. »

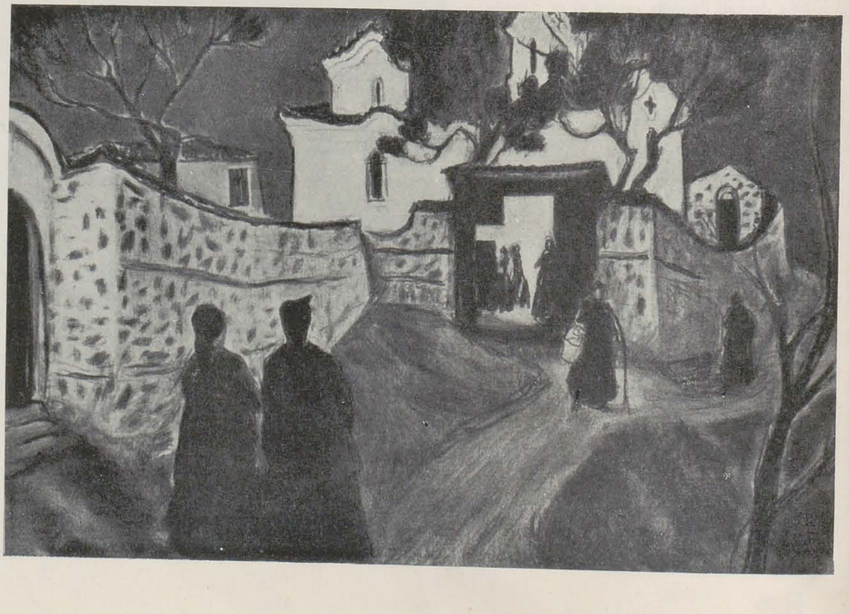
Citind aprecierile făcute de nenumăratele cronici, putem desprinde că expoziţia generală a prietenilor de dincolo de Dunăre, prin strădania artiştilor plastici de a crea opere inspirate şi realizate cu măiestrie, prin munca bună a juriului şi prin discuţiile largi pe care le-au suscitat în presă, este un eveniment important care nu poate decît să ne bucure.

Gheorghe Dinu

ELZA GOEVA — La vorbitor — ulei

MARIO BEBAR — Represiune — litografie

NAIDEN PETCOV
La biserică
cărbune



IMPRESII DIN ALBANIA

Dacă, intrînd, pe la mijlocul lunii iulie, în atelierul pictorului Ştefan Constantinescu, te-ai fi arătat cît de cît nedumerit de prezenţa acolo a unui vraf de litografii, lămurirea rostului lor n-ar fi întîrziat să te umple de acea căldură pe care o resimţi în faţa a tot ce mărturiseşte apropiere între oameni.

Erau file litografiate după schiţele pictorului, pe care acesta avea să le trimită în album prietenilor pe care şi-i făcuse în urmă cu cîteva săptămîni, cu prilejul vizitei sale în R. P. Albania — « ţară a vulturilor de munte » (după cum i se spune pe limba albaneză).

Artistul a străbătut o ţară de străvechi aşezări şi tradiţii. Astfel, la Butrint a vizitat amfiteatrul roman descoperit în urma unor recente săpături arheologice. Tot aci a văzut colonadele şi mozaicul bizantin ale unui baptisteriu; la Poian, Malik şi Plotcea a întîlnit civilizaţia cea mai veche, autohtonă, cea ilirică. Pentru a nu mai aminti de alte monumente din vremi mai apropiate: sec. XII—XV ale erei noastre, şi din timpul lui Gheorghi Scanderbeg Castriotul — conducătorul luptei împotriva asupririi otomane.

Dar, concomitent, în răstimpul celor două săptămîni cît a călătorit — pe litoral, pînă la Valona şi în drumul de înapoiere, pînă la Tirana — a cunoscut şi hotărîta nouă orientare. Trebuie să fi trecut pe acolo ca să ştii, de pildă, că grupuri de familii de păstori — cooperativizaţi — sînt însoţite neapărat, pe drumurile lor de transhumanţă, de învăţătorul care luminează minţile copiilor.

Negreşit, există şi în Albania — ca peste tot, dealtminteri, anumite aspecte de un pitoresc prea des exploatat şi, de aci banal: o răscruce, o căsuţă cocoţată pe o coastă, o moschee... Şi nu lipsesc nici amatorii, ca peste tot de asemeni, care să le « imortalizeze ».

— Nu asta e Albania!...

Replica lui Ştefan Constantinescu la adresa unor asemenea prea grăbite înregistrări a fost promptă. Notaţiile şi studiile sale în atelier pregătesc abia viitoarele tablouri. Va « încerca » — după spusele sale — să redea cîte ceva din dramatismul răscolitor, spectaculos, al munţilor abrupţi, învăluiţi cînd în tonuri de cenuşiu-violaceu, cînd verde, cu văi şi sătucuri prăvălite undeva afund. Cîte ceva din străvezimea luminii printre frunzele măslinilor argintii cultivaţi în terase, la picioarele cărora clipoceşte marea. Ori, încă, ceva din patetismul unui convoi ce păşea pe un drum de munte prin regiunea Kruia, amintind, de departe, de vechi transhumanţe. Tipuri de oameni chipeşi, vînoşi, cu priviri pătrunzătoare, cu ovalul bine desenat şi profil de efigie. Sau pescarii din golful Adriaticei, care seamănă atît de mult cu ai noştri, şi care i-au oferit cele mai mari şi mai bune bucăţi din peştele proaspăt pescuit. Îl urmăreşte clocotul de viaţă al grupului de trei dansatoare între 11 şi 13 ani, care au concurat pentru Festival, acompaniate de un chitarist şi un toboşar de aceeaşi vîrstă cu ele, care bătea un ritm îndrăcit — toţi îmbrăcaţi în costumele lor naţionale în care albul predomină, cu petele viu colorate ale broderiilor.

Nu detaliul documentarului mărunt, ci ambianţe şi semnificaţii.

În depănarea amintirilor, frumuseţea diversă a peisajului este nedespărţită de frumuseţea trăsăturilor de caracter ce definesc un popor — chiar dacă acest popor numără doar un milion şi ceva de oameni. « Vendetta » — înrădăcinată şi întreţinută în sinul maselor de către exploatatori — a fost alungată odată cu alungarea cotropitorilor fascişti, pe urmele cărora au fugit şi o bună parte dintre « stăpînii » dinainte ai ţării. Localnicii nu mai au de ce se război şi răzbuna între ei; cînd se duc unii la alţii, primul gest pe care îl face acel ce are la el pistol, cuţit sau orice altă armă, este să o depună pe masa gazdei.

Nu rare au fost cazurile cînd pictorului i s-a vorbit romîneşte: fie de către unii albanezi care emigraseră, cu ani în urmă, prin părţile noastre, fie de către unii mai tineri, care au învăţat în anii democraţiei populare în şcolile noastre superioare de specializare.

Cu cît drag l-au întîmpinat artiştii plastici, dornici de confruntări. Le-a văzut lucrările, inspirate de lupta eroică din trecut, şi pînă la eroii construcţiei socialiste. L-a revăzut pe pictorul Mijo, cu care a fost coleg de studii.

Neobosit revine, în povestirea sa, artistul, la acea faimoasă, tradiţională — dacă nu deadreptul legendară — ospitalitate a albanezilor.

Albumul pe care îl trimite pictorul romîn prietenilor pe care şi i-a făcut în Albania, ar putea purta în semn de trainice, autentice legături, cuvintele:

« cît munţii cei înalţi,
cît marea cea adîncă ».

Ştefania Schwartz

MEDITAȚII DE ATELIER

Cînd te așezi între pînze, șevalet și culori, ai impresia că se înfiripează o familie care se mișcă și discută. Gesturile parcă dirijează un taifas mut, petrecut în intimitate. De altfel, tot ce știi sau concepi despre viață, despre oameni, conflicte, idei, în viața de atelier se condensează. Atelierul devine un loc de întîlnire al universului uman. Uneltele participă și ele, ca instrumentele muzicale, la compunerea orchestrei. Fără indoială că printre uneltele de pictură se află tot atîta poezie cîtă se află pe stradă, tot atîta cercetare și analiză cîtă presupune un laborator și tot atîta imaginație și atîtea cifre cîte se grupează în fascinația ecuațiilor astronomice.

Oamenii și lucrurile au poezia lor.

Cînd asculți pe stradă, nu auzi declamîndu-se; se spun întîmplările, dorințele, bucuriile, tristețile. Se rostogolește viața așa cum este, imens și nepotolit iureș, transformare și evoluție. Oriunde privești, pașii umplu ca ploaia spațiile rodnice. Un gînd, altădată necunoscut sau numai presupus, devine la un moment dat realitatea în mișcare. Și, peste realitatea în sine, se strecoară expresivități inedite: trepte umane care înalță ființa, îi imprimă un scop și o fac impresionantă.

În atelier, de altfel, în lungi meditații, nu se face altceva decît se reconstituie, într-un fel sau altul, poezia.

Cuvîntul este un instrument minunat. Prin el străbat sentimentele, gîndirea, emoțiile.

Tot astfel și vioara. Armonia ei ușoară de lemn și unde sonore penetrează aerul și-i dă grai.

Paleta este și ea un instrument minunat. În mînă, devine oglinda în care cauți forme și idei — văzduhurile luminii și culorii.

Dar cuvîntul este minunat numai cînd țîșnește dintr-o pătrunzătoare meditație. Cu siguranță că un scriitor nu vorbește. Scrisul lui are sensul adîncului pe care îl face auzit. Și pentru ca un scriitor să vorbească, poezia lui trebuie să străbată întîmplările condensate ale miilor de vieți. Vioara nu alcătuiește cîntecul numai prin aerul care se vîntură. Cîntecul ei se enunță prin aerul sprijinit în ființa ei de lemn, de unde se înalță printre porțile de sub căluș, de sub corzi, de sub arcuș. Aerul dinlăuntrul viorii este tăcut și pur. Numai cînd corzile îl stîrnesc, izbucnește din strînsoarea lui și se înlănțuie cu cel dinafară. Abia cînd cîntă vioara și este bine cîntată, mica atmosferă condensată în construcția ei firavă proiectează viața, universul desfășurat.

Culorile de pe paletă staționează surd, în aceeași tăcere profundă de lumini încremenite. Focurile de dedesubt — minerale și vegetale — împerechează în compoziția lor o lume a gîndului care așteaptă să prindă viață. Folosite, ele declanșează forme, conțin idei.

Oamenii adevărați, scriitorii, pictorii, muzicanții, au ceva în plus: particularități răscolitoare, antene care prind toate ecourile lumii, mijloace de iscodire și descompunere a unui obiect, pînă la reconstituirea lui esențială.

Unii oameni scotocesc munții, și din adîncul lor bogat, scot la iveală cărbunele, aurul, fierul. Alții ascultă palpitarea nesimțită a sevei care urcă pînă la pîrga fructelor. Omul de artă forează și ascultă pe întreaga dimensiune, pătrunde toate adîncurile, în toate spațiile. Întoarce în el poezia, culorile, muzica, le alege și le dogorește și, ca pe grîul copt, secerat și legat în snopi, le trimite să umple lumea.

*

Meditația de atelier e un moment cardinal în viața artistului. În acele clipe de tăcere, el pune ordine în concepțiile sale.

Vorba multă e ca zarva, minciuna și lenea. Pictorul care gîndește nu aleargă după patente și inovații presupuse. Nu-l urmărește chinul invidiei, așa după cum sudoarea frunții nu-l orbește.

Gheorghe Petrașcu, de exemplu, disprețuia vorbele risipite. Era în sinea lui un tăcut, un romantic ursuz. Altfel, în nedumeririle lui rîdea și glumea. Zăbovea în atelier cît mai mult. Avea o lume a sa: poezia lui Eminescu, basmele lui Creangă și Ispirescu: la un loc cu florile și culorile din atelier, lumea aceasta îi era îndestulătoare. Mergea totuși la cafenea, călătorea prin țară, prin Italia, prin Spania, prin Franța, și peste tot locul pe unde umbla, nu ocolea oamenii; își trimeteau scrisori, se vizitau și dezbăteau probleme. Că se retrăgea în atelier, este satisfacția și drama care l-au scos pe brancardă. Mîna obosită i-a căzut ca o pasăre rănită. A ieșit tremurind, mistuit.

De pe patul ultimelor suferințe fizice, urmărea scîncetele pendulei și-și strecura privirile încețoșate pe crăpăturile ușii care îi zăvorîse atelierul părăsit.

Prezente, în atelier, nu mai erau decît pînzele, șevaletul și culorile de pe paletă, stinse ca niște vulcane.

Petrașcu rîdea rar, glumea sobru și zîmbea tăios. Vorbea prin pictură. Mai mult nu. Rupt din meditațiile lui, într-o zi, se zice, a cerut cuiva din casă să-i aducă foarfeca din atelier. Ar fi vrut să nimicească tăcerea, tăind-o în două. Gestul pe care ar fi vrut să-l săvîrșească imaginar, părea că a fost desprinderea finală a gîndurilor care mai ocoleau încă atelierul și aducerea în el a rămășițelor trupului său de pe căpătîiul durerilor.

*

Cînd privești în atelier o floare și un om, rămîi surprins de asemănare. Omul este străbătut de viață, floarea tremură de sevă și de culoare. Omul de nimic seamănă cu măreția artificială a florilor de hîrtie. Improvizată, însăilată pe lujerul de sîrmă, floarea de hîrtie face să se piardă și sensul adevărat al florii, și sensul adevărat al hîrtiei.

Omul care nu a fost încercat prin fapte și idei încurcă lumea.

Omul viu și florile vii trec, se ofilesc, dar se ofilesc altfel. Din brațele petalelor uscate, se scutură căușul cu semințe. Florile de hîrtie stau cu anii nefecundate și fără roade. Prind praf și devin obiecte uitate. Fac molii care le mănîncă, nimicindu-le existența zadarnică.

Cînd Pallady picta flori, parcă le germina sămînța.

Cineva spunea că pe mormîntul lui, în primăvara aceasta, nu răsărise nici o floare. Viața florilor nu se mută în cimitire. Rămîne între oameni, cu oamenii. Pictura lui Pallady înflorește în fiecare anotimp învingînd orice descompunere fizică.

*

În timpul vizitelor de la București, dr. Sarvapalli Radhakrishnan, vicepreședintele Indiei, a ținut cîteva discursuri. Cei care l-au ascultat și-au dat seama că, de fapt, nu vorbea ci medita. Fiecare gînd se făcea auzit din revărsarea ființei lui, fiecare idee destăinuia altruismul și devotamentul lui interior în care omul și adevărul erau bine cunoscute. Cînd rar, blîndul lui gest mîngîia aerul, aveai impresia că interceptează calea Păsării Măiestre a lui Constantin Brâncuși și că, undeva, într-un punct central, meditațiile lor se întîlnesc în aceeași flacără.

Cerul nostru este străbătut fără încetare de sulițele nenumăratelor zboruri ciripitoare, așa după cum pe brîiele sobelor văruite stau înșirate păsările de lut, la rînd, ca paserile vii pe firele de telegraf.

Pe la mijloc, lutul smălțuit are o lunetă șuerătoare. Sufli și cîntă. Pasărea vie sloboade graiul singură, prin lut flueră respirația omului. Întrupată din păsările vii și păsările de lut, Pasărea de metal a lui Brîncuși saltă materia grea spre năzuitul urcuș uman, ca o cumpănă a gîndului. Zborul inițial — începutul denivelărilor brute — este însuflețit spre desfășurare; materia energizată este gata, într-un perpetuu impuls, să-și ia avînt spre imensele spațialități supraterestre.

Nu sînt oare zborurile păsărilor căile spre verticală, ridicarea frunții spre orizonturile vieții?

Ioan I. Mirea

IOAN I. MIREA — Pomi între cer și zăpadă — ulei

ARTĂ ŞI INDUSTRIE

Pentru cine studiază ansamblul plasticei romîneşti, insuficienta dezvoltare a artelor aplicate pare un fenomen paradoxal. Nu este uşor de lămurit — mai întîi — de ce un popor care a creat şi crează astfel de comori artistice, un popor care a dat în vremea feudalismului atîţi admirabili meşteri aurari, fierari, ceramişti, pielari, cioplitori în piatră şi lemn, ţesători, nu posedă azi o industrie artistică puternică; şi în al doilea rînd, de ce, cînd tindem către « o artă pentru popor », nu încurajăm îndeajuns artele aplicate, domeniul plastic cu cel mai larg caracter de masă?

Spre deosebire de pictură şi sculptură, de pildă, care satisfac numai unele necesităţi spirituale ale omului, artele aplicate (ca şi arhitectura) răspund în majoritatea cazurilor deopotrivă unor nevoi materiale cît şi unora spirituale. Tocmai în dubla funcţie — utilitară şi estetică — stă lărgimea diapazonului acestor creaţii, caracterul lor de masă, puterea lor de înfluenţare. De aceea educaţia artistică începe de jos, de la obiectele de uz cotidian, pe care omul, prin firea sa, le vrea «frumoase»! Marx spune: « Animalul dă formă lucrurilor numai pe măsura şi după necesitatea acelei species (specii) căreia îi aparţine, în timp ce omul ştie să producă pe măsura oricărei species, ştiind să dea întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă; *de aceea omul dă formă lucrurilor şi în conformitate cu legile frumosului* » (« Marx şi Engels despre literatură şi artă » EPLP 1953 p. 45—46. Sublinierea noastră).

Şi acest adevăr este valabil pentru cea mai mare parte a activităţilor omeneşti, pentru orice fiinţă umană, începînd cu copilul care alege jucăria cea mai frumoasă, cu atracţia adultului pentru o haină sau o încălţăminte frumoasă şi a întregului ansamblu al interiorului pe care omul îl doreşte armonios, plăcut, vesel.

ŞTEFANIA HOFFMAN — Păpuşă

Nivelul industriei artistice a corespuns totdeauna în istorie gradului de civilizaţie, de cultură şi artă, tocmai pentru că rolul jucat de artele aplicate în procesul general de educaţie era însemnat. Se poate oare concepe arta şi cultura greacă independent de minunatele amfore, cratere, lekyte sau farfurii de ceramică, de splendidele statuete de Tanagra sau de Myrina? Ce formidabilă răspîndire au avut artele aplicate greceşti o poate constata oricine face săpături de la Mangalia la Constanţa — de pildă; la fiecare pas apar resturi de oale sigilate, opaiţe decorate, flacoane de sticlă colorată, frînturi de tanagrale, ş.a.m.d. Pentru a ajunge să iubească sculptura lui Fidias, atenianul creştea în ambianţa creată de arta ceramicei, de ţesăturile viu şi armonios colorate, de mozaicul pardoselilor şi al pereţilor, de obiectele de aramă şi bronz, el însuşi fiind îmbrăcat într-un costum uşor, adecuat climei, dar şi admirabil croit.

Industria de artă a Renaşterii italiene, cea spaniolă şi cea franceză din veacul al XVII-lea, ceramica de Delft, sticla de Murano sau cea din Boemia, multimilenara istorie a porţelanului chinezesc, ceramica, orfevreria şi lacurile ruseşti, şi cîte altele, arată aceeaşi splendidă concordanţă între artele aplicate şi nivelul general cultural-artistic.

Pentru a ajunge să se bucure de o pictură de Pallady sau Tonitza, de o sculptură de Medrea sau Brâncuşi, şi cetăţeanul ţării noastre trebuie să capete o educaţie generală în care aspectul lucrurilor ce-l înconjoară joacă un rol preponderent.

Pe de altă parte nu trebuie să uităm că materialmente multe domenii ale plasticei — pictura şi sculptura de postament de pildă — nu stau încă la îndemîna marii majorităţi a poporului.

Dar obiecte de sticlă şi ceramică, de piele sau de lemn, ţesături, mobilă, podoabe din materiale nepreţioase, corpuri de iluminat, etc. se găsesc în toate casele. Cu obiectele de uz se întîlneşte mai întîi omul: prin oale, farfurii, pahare frumoase, armonioase şi plăcute, prin ţesături vesele şi bine ritmate ca desen şi culoare, se începe educaţia artistică. Acest adevăr simplu nu-l spunem îndeajuns!

Despre acelaşi lucru ne vorbeşte şi felul cum acţionează comanda socială, element motor în dezvoltarea artelor. Noţiunea este, fără îndoială, foarte complexă; ea nu se poate reduce doar la simpla operaţie a cererii cumpărătorului, fie el for de stat sau cetăţean particular. Nu este mai puţin adevărat însă că cererea este o lege care în complexul proces al comenzii sociale are o covîrşitoare însemnătate. Nu putem trece deci cu vederea faptul că în vreme ce puţini oameni din ţara noastră îşi pot cumpăra tablouri sau sculpturi din expoziţii, nu există familie care — în mai mare sau mai mică măsură — să nu cumpere obiecte de uz şi chiar de podoabă. Or tocmai acest fapt trebuie să ne arate drumul cel mai scurt care vehiculează arta spre popor, prima treaptă a educaţiei lui artistice.

Este de la sine înţeles că această calitate este o sabie cu două tăişuri; că prin obiecte de uz sau podoabe poţi răspîndi tot atît de bine « bunul » gust ca şi pe cel « prost »! Obiectul pe care cetăţeanul îl cumpără din comerţ trebuie de aceea să fie FRUMOS! Să posede dubla calitate de a fi adecuat utilizării lui, şi totodată să fie armonios, plăcut, educînd simţul estetic al omului.

Cititorul îşi va pune probabil întrebarea: « oare obiectul ce întruneşte astfel de calităţi nu devine prea scump? » Hotărît că nu! Socot că este cazul să insistăm puţin aci pentru a spulbera o idee greşită care, din păcate, are încă multă circulaţie chiar şi printre cei ce muncesc în forurile de stat răspunzătoare de politica artistică. Se spune în mod curent că artiştii noştri crează unele opere foarte izbutite, dar că ele nu sînt accesibile oamenilor simpli

IOSIF KORY — Ieduţ — teracotă

fiind prea scumpe. Lucrul este perfect adevărat. Dar uităm esenţialul: artistul nu poate şi nu trebuie să creeze decît prototipuri sau cel mult o serie redusă, artizanală. De ce să ne mirăm că acestea, fiind vîndute ca UNICATE, nu sînt ieftine, de vreme ce autorul lor munceşte uneori luni de zile la un singur obiect. Trebuie spus că nu rareori, creatorii de artă aplicată nu cîştigă lunar nici contravaloarea unei lefi mijlocii. Devenind însă producător de PROTOTIPURI pentru industrie, costul modelului unui pahar de pildă — cît de ridicat ar fi el, chiar plătit cu premiu într-un concurs — în producţia industrială de sute de mii sau milioane de exemplare, nu intră în mod sensibil în calculaţia preţului de cost. În schimb obiectul respectiv creşte considerabil în valoare prin calitate artistică. De fapt o ştofă sau un imprimeu, o farfurie, un pahar, o lampă urîte, sînt REBUTURI, chiar dacă tehniceşte ele au fost perfect realizate. Industria uşoară trebuie să devină în marea ei majoritate industrie de artă, sau cel puţin cu caracter artistic.

Rezumăm în general discuţia despre artele aplicate la sticlă, ceramică, textile, etc. De fapt aproape toate obiectele de uz trebuie să aibă un aspect artistic. Începînd cu lingura, cu furculiţa şi cuţitul, cu vasul de bucătărie şi maşina de spălat, aparatul de radio, lampa şi mobilierul, toate acestea formează *stilul interiorului*, acţionează asupra omului, îi educă gustul artistic. Pe bună dreptate afirma în 1954 tov. Mikoian la o conferinţă cu creatorii de artă aplicată ţinută în cadrul Ministerului Industriei Uşoare al URSS că: « Fiecare fabrică ar trebui să fie condusă de un artist ».

În viaţa omului modern, arta industrială are o covîrşitoare însemnătate. Nu întîmplător în marile expoziţii europene de artă aplicată (ca de pildă Trienala din Milano, Saloanele « Artelor casnice » de la Paris, etc), accentul principal se pune pe obiectele de uz curent, pe materialele noi în stilul interiorului. La ultima Trienală de la Milano, alături de opere ale unor celebrităţi ca Picasso, Lurçat, sau Jean Picart le Doux, au fost premiate modele de linguri, cuţite, furculiţe, pahare, vase de bucătărie, etc., etc. Unul din cei mai mari artişti decoratori ai Italiei, arhitectul Gio Ponti, a creat admirabile modele de tacîmuri. Şi acest caz nu este izolat! O mulţime de artişti scandinavi, germani, englezi, se ocupă pe scară internaţională de dezvoltarea celor mai uzuale ramuri de artă utilitară. Ca să nu mai vorbim de preocuparea pentru mobilierul în serie foarte simplu dar şi foarte frumos! Numai această problemă şi încă ar merita articole speciale.

Tot astfel marile industrii europene de sticlă, ceramică, textile, mobilier, etc. instituiesc periodic concursuri cu premii fabuloase

pentru modele noi. Cu toate că industria capitalistă nu poate fi acuzată de « dezinteres » față de profitul « cel mai mare », se găsește totuși că e rentabil să se plătească onorarii mari pentru modele frumoase. Apare deci evident că în industria ușoară creația artistică reprezintă esențialul.

Toate acestea sînt pînă la un punct valabile și pentru producția în serie redusă, artizanală. Chiar dacă astfel de produse sînt mai scumpe, ele au acea calitate în plus, de a păstra o spontaneitate și o originalitate pentru fiecare exemplar în parte. *Producția artizanală la noi are o deosebită însemnătate și pentru export.* În momentul de față, cînd industria noastră ușoară poate concura pe piața internațională cu marile industrii de artă europene, artizanatul romînesc, care se bucură de atîta succes în străinătate, ar putea constitui un punct valoric însemnat în balanța exportului nostru. Valorificarea talentelor și forțelor artistice romînești și prin export, ar atinge în afara țelului comercial propriu zis și alte obiective:

— stimularea artiștilor și ca atare un progres ale artelor aplicate și

— o propagandă deosebit de eficace în străinătate.

* * *

Ce înseamnă pentru economia și progresul artelor un export bine organizat ne-o arată realizările cu totul remarcabile ale unor țări ca Republica Democrată Germană, R. Cehoslovacă, R.P. Ungară sau Polonia. (Am lăsat deoparte R.P. Chineză și URSS tocmai pentru ca să menținem comparația între potențiale oarecum egale). Așa de pildă puternica organizație ungurească « Artex » vinde masiv în străinătate produse de artă aplicată nu numai printr-o serie de reprezentanți permanenți ci chiar prin magazine proprii, cum sînt cele de la Viena și Paris. Produsele poloneze, în ceramică, lemn, piele și mai ales mătasea sau pînza de in imprimată cu motive de inspirație folkloristică (produsă în atelierele artizanale conduse de pictorița Landowska) concurează pe piața europeană cu cele mai renumite centre artistice. O atenție deosebită merită « Institutul Artelor Aplicate » de la Berlin (Institut für Angewandte Kunst), care nu este o instituție de învățămînt cum s-ar putea crede din titulatură — ci o foarte interesantă organizație de stat cu rol hotărîtor în industria de artă și în comercializarea produselor ei, atît pe piața internă cît și pe cea externă. Institutul influențează producția prin crearea sau controlul prototipurilor din industrie și artizanat, prin expoziții în țară care au drept scop nu numai popularizarea industriei artistice ci și o largă consultare a consumatorului, prin expoziții în străinătate cu vînzare pe loc a obiectelor ce se aduc în serie, printr-un larg contact cu comerțul internațional de artă, printr-o foarte eficace propagandă tipărită, film, radio, televiziune ș. a. m. d. Progresul artelor aplicate din R.D.G. din ultimii ani, nu poate fi desprins de activitatea acestei instituții.

* * *

Noi sîntem încă departe de un atare stadiu de dezvoltare în domeniul artelor aplicate. Este adevărat că moștenirea primită pe acest tărîm nu a fost propice. Că în ciuda bogatei noastre tradiții și a splendidei noastre arte populare, condițiile istorice ale dezvoltării capitalismului în Romînia nu au favorizat progresul artelor aplicate, și în general al industriei artistice. După eliberarea țării noastre și pînă azi s-au realizat destule progrese față de situația trecută. Dar succesul artiștilor — vădit în cele două Bienale republicane din 1954 și 1956, ca și în interesul stîrnit de multe expoziții deschise peste hotare — a rămas *pur platonic*! Rezultatele, care ar fi trebuit să se concretizeze pe de o parte în progresul industriei și artizanatului nostru de astăzi, și pe de alta, într-un serios export de produse artistice, nu se arată decît în foarte mică măsură. Dacă e adevărat că în producția de textile și imprimeuri, consilieratul artistic și noile cadre tinere de creatori — absolvenți ai institutelor din București și Cluj — fac să se simtă o creștere a calității, dacă sînt de asemenea de remarcat și unele progrese în anume sectoare ale producției artizanale cooperatiste, nu e mai puțin adevărat că în ansamblu nu s-au făcut pași hotărîtori.

Deși în industria sticlei, ceramicei, a vaselor emailate și de aluminiu, în industria materialelor plastice, a confecțiilor și a pielăriei, și altele, s-au făcut în ultimii ani, progrese tehnice, modelul, forma artistică a obiectului nu s-au îmbunătățit.

Discuțiile în jurul acestor probleme, destul de ample în ultimii ani, nu au izbutit să determine o radicală cotitură în concepție. Dezinteresul pentru artele aplicate — denumit încă de mulți cu termenul pejorativ burghez de ARTE MINORE — persistă puternic, din păcate și printre mulți membri ai comitetului U.A.P. Creatorii de artă aplicată mai sînt și azi considerați meșteșugari, nu găsesc suficientă înțelegere nici la Ministerul Invățămîntului și Culturii (așa de pildă de ani de zile nu există măcar un tarif aprobat pentru artele aplicate) nici la alte ministere interesate în acest domeniu ca Ministerul Industriei Ușoare sau Ministerul Comerțului.

* * *

Pentru ca să avem o adevărată schimbare în domeniul atît de vast al artelor aplicate, este nevoie de o puternică *acțiune concretă*. Socot că o radicală îmbunătățire a creației pe acest tărîm nu se poate produce fără un eficace *sistem de stimulare, îndrumare și control al industriei de artă și al artizanatului.*

Avînd în vedere condițiile țării noastre, mi se pare potrivită adoptarea unei soluții asemănătoare pînă la un punct cu sistemul experimentat în RDG. În mod concret aceasta ar însemna crearea unui organism de stat dependent de Direcția Artelor Plastice din Ministerul Învățămîntului și Culturii, dar cu o oarecare independență interministerială. Acest organism ar urma să ducă la îndeplinirea următoarelor sarcini principale:

a) Crearea și stimularea creării prototipurilor pentru industria de artă și atelierele cooperatiste, prin comenzi, concursuri, premii și distincții, etc.

b) Controlul și aprobarea prototipurilor în producția de serie.

c) Îndrumarea centrelor și atelierelor de artă populară spre o producție de calitate artistică.

d) Căutarea și experimentarea de noi materiale adecuate industriei de artă.

e) O largă acțiune de propagandă prin expoziții în țară (în industrii, la țară, în orașe), pentru educarea gustului oamenilor și totodată pentru consultarea consumatorului, prin expoziții în străinătate, pentru stimularea exportului.

De asemenea, tipărirea de material propagandistic de cele mai variate feluri, broșuri, cataloage de produse, discuții teoretice în presă, propagandă prin radio și televiziune, film, etc.

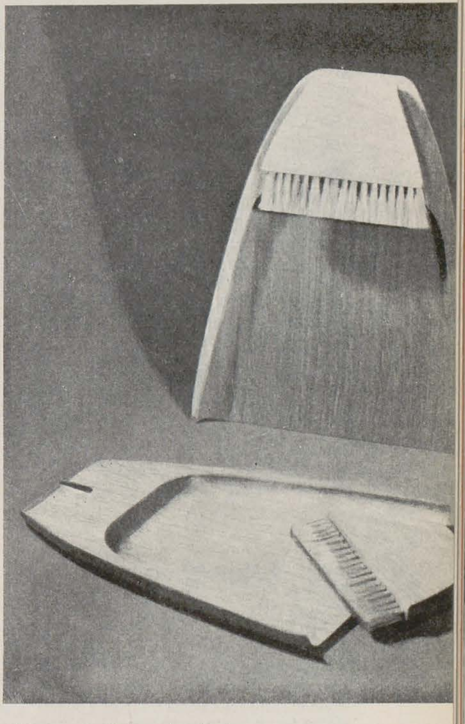
f) Organizarea unui serios serviciu de documentare pentru creatorii de modele și producătorii din industrie, ca și stabilirea de contacte între diferitele unități din țară și între noi și străinătate, în vederea schimbului de experiență.

* * *

Evident, cele de mai sus nu au pretenția totalei soluționări a problemelor artelor aplicate la noi în țară. În orice caz socot că situația în acest domeniu al plasticei nu mai îngăduie noi discuții sterile; *este neapărată nevoie de o acțiune concretă, foarte hotărîtă.* Prea multe forțe artistice, necesare educației poporului ca și economiei țării, stau neîntrebuințate!

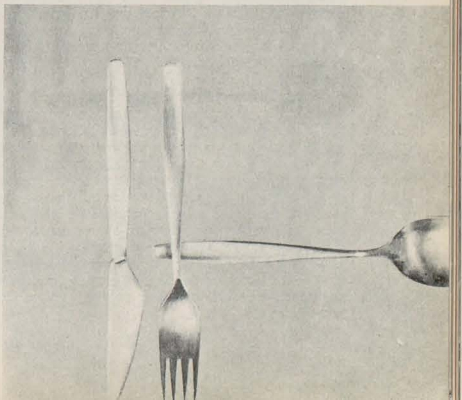
Paul Constantin

JEAN BARAS — Serviciu de apă și bere — sticlă colorată



Obiecte practice de lemn ale atelierelor Kalten—Nordheim—Rhön—R.D.G.

Modele de tacimuri — proiect Sabattini



BRIGĂZILE DE TINERET ÎN DOCUMENTARE

ILIE PAVEL Vedere din Babadag — tuş

MARIA CONSTANTIN Vedere din Babadag creion şi tuş colorat

BABADAG

I

Trenul merge încet, încet, legănat printre holde nesfîrşite. Nu mai cunosc Dobrogea. Peste tot pădure tînără, livezi, peste tot ogoare colective fără margini, mări de grîu palid. Uit să mai suspin după marea pe care am părăsit-o albastră-sidefie, sticlind în portul Constanţei.

Drumul Babadagului trece prin sate şi tîrguri cu rezonanţe ciudate: Medgidia, Ceamurlia, Tariverde, Hamangia... ! Dar ce-om fi căutînd noi tocmai în Babadag? Nu mă lămuresc imediat nici cînd mă aflu printre cei veniţi înaintea mea. Un orăşel plin de praf, cu o şcoală veche, cirpită cu cărămzi roşii şi una nouă orbitor de albă, cu o moschee tot veche şi frumoasă şi o biserică mare cu turle groase, urît proporţionate, şi cu o stradă principală care aminteşte turburător de Mangalia. Două restaurante, o cofetărie, o farmacie şi multe prăvălii — în cea mai mare parte cooperative — cu obloane curate, vopsite verde, albastru, arareori roşcate. Uşile stau deschise, dar un băţ pus de-a curmezişul opreşte intrarea cumpărătorilor: inventarul care se repetă scrupulos, periodic.

Babadagul nu mai aminteşte de un vechi oraş turcesc decît prin cîteva uliţe. E adevărat că mai întîlneşti fete în şalvari, ochioase şi sprîncenate, cu mărgele chihlimbarii la gît, că mai găseşti cîteva bătrîne cu feregea neagră. Dar forfota pieţii, a străzii se amestecă cu cîntecele megafoanelor, cam răguşite, cu orchestrele celor două restaurante. Seara orchestra ansamblului artistic repetă, în sala căminului cultural.

Amurgul scurt, este întrerupt de felinarele ce se aprind şi clipesc mereu. Pare că becurile ar sălta în vînt: e semn că a început reprezentaţia la cinematograful care răpeşte prea mult curent oraşului. Răcoarea dealurilor împădurite din jur, îmbinată cu vîntul ce vine dinspre lac, sau poate de mai departe, de pe mare, înviorează oraşul. E trecut de zece, dar lumea foieşte încă.

Dimineaţa următoare e strălucitoare şi totuşi cerul nu are transparenţa albastrului pur ştiut de pe alte meleaguri. Praful irizează totul în tonuri calde, în griuri. Cobor în centru. La primul colţ, o pictoriţă, pe un scăunel minuscul, schiţează moscheea. În piaţă, alta, cu pasteluri. Sub un salcîm,altul, cu un şevalet. Mai sus, alţii se îndreaptă spre şcoală, transformată ad-hoc, peste vară, în ateliere. Ies din oraş şi mă îndrept spre lac. Trec pe lîngă curtea gospodăriei agricole de stat «Lunca Baia», plină de tractoare duduind, secerătoare, şi alte maşini a căror întrebuinţare nu-mi e nici măcar cunoscută. Drumul înaintează cuprins de grădini pe stînga, străjuit de dealuri pe dreapta. Luceşte ceva pe o coastă, în plin soare: o umbrelă înfiptă într-un băţ lung şi dedesubt alt pictor, alt şevalet.

În preajma lacului mă întrece cireada gospodăriei defilînd profilată pe cer, sus pe coama dealului. Cu zgomot mare, bivolii coboară şi intră în apă. Rămîn, pete negre, liliachii, lucioşi, nemişcaţi în apa verzuie. Vacile beau mai la margine, cu picioarele înfundate în nămol.

E cald. Mă trag sub umbra unui pom. Locul e ocupat: alţi pictori schiţează scena adăpatului. Plec încet, pe nesimţite, să nu-i tulbur. După oarecare chibzuinţă hotărăsc să mă întind la soare. Stau o vreme toropită. Cînd mijesc genele, nu departe de mine, tot în soare, fără şapcă, fără cămaşă, lucrează alt pictor. Îmi iau lucrurile şi mă duc de-a lungul malului, să fac cel puţin baie nestingherită. Apa nu e prea curată la mal, calci în nămol, apoi peste un prag de pietre ascuţite şi numai după aceste vămi neplăcute, poţi innota. Mă îndrept spre o barcă priponită la cîţiva zeci de metri. Îmi pare goală. Am ajuns. Mă agăţ cu amîndouă mîinile, ridic capul: înăuntru un pictor, care loveşte cu aceeaşi înverşunare ca şi ceilalţi cartonul cu pensula. Nici nu simte că barca s-a înclinat. Resemnată fac cale întoarsă spre mal. Nu, hotărît, nu poţi scăpa de pictori la Babadag.

O iau pe alt drum decît cel pe care am venit. Urc un deal cu grădini, vii, livezi, case. Trec linia ferată şi încep să aud duduitul unei combine. Sus mă întîmpină grîul gospodăriei de stat. Peste capetele grele, plecate, doldora de boabe ale spicelor, pluteşte undeva în depărtare, nelipsita umbrelă de pictor.

Mă întorc în oraş. Două turcoaice tinere, cu şalvari, se iau după mine.

— « Nu ne pictaţi şi pe noi? Avem Curban Bairam şi n-avem bani. Mai scoatem un franc ».

— « Cum vă chiamă? »

— « Pamuca » — spune una.

— « Sîrmelé » — zîmbeşte cealaltă.

— « Şi de unde aţi ştiut că sînt pictor? Doar n-am uneltele cu mine ».

— « Pălăria de paie » — rîde Sîrmelé.

N-am ce face. Va trebui să mă apuc de lucru.

Maria Constantin

II

Într-adevăr, oraşul se găsea sub semnul unei febrile activităţi plastice. Babadagul — « Tatăl munţilor », în turceşte — prinsese cu putere pe artişti cu peisajul lui foarte caracteristic (o combinaţie pitorească de dealuri împădurite, ardeleneşti, cu lac şi lumină dobrogeană), cu oameni grăbiţi de recoltă, bucuroşi de dărnicia anului bogat, îmbrăcaţi în costume turceşti, tătăreşti, macedonene sau lipoveneşti.

Ceea ce am văzut la Babadag confirmă, pentru a nu ştiu cîta oară, că seva creaţiei rămîne contactul direct cu locul şi oamenii, că evadarea din atelier este o condiţie — sine qua non — a progresului în creaţie. Majoritatea artiştilor pe care i-am găsit la Babadag fuseseră evident impresionaţi, lucrau altfel decît deobicei. « Femei lucrînd la grădină » de Ion Pacea, mai multe imagini cu holde de grîu, de Ion Gheorghiu, peisajele lui Ilie Pavel, Petre Dumitrescu, Mircea Velea, Niculae Murariu, Mărgărit, portretele pictate sau desenate de Eva Cerbu, Yvonne Hassan, Lidia Csato şi alţii, erau pline de pulsaţie caldă, de lumină sudică. Autenticul ambianţei îşi spunea puternic cuvîntul

Fără îndoială că toate aceste înnoiri vor apare şi în compoziţiile pe care mulţi din cei de la Babadag şi începuseră să le conceapă. Aşa sînt schiţele Simonei Vasiliu pentru o friză intitulată « Turcoaicele la fîntînă », cele ale Evei Cerbu — « Dans turcesc », « Bogăţiile Babadagului » de Maria Ioan şi Const. Plăcintă, sau « Femei la fîntînă » de Ion Gheorghiu.

Aşa cum se vede de pe acum, ideea organizării brigăzilor de tineret a fost fericită. Creatorii sînt stimulaţi de lucruri noi, vii, de elanul colectivului. Numai că treaba e de-abia la început. Socot că nu ar trebui să ne pripim considerînd această primă campanie ca o acţiune încheiată! Oamenii nu asimilează şi mai ales nu prelucrează uşor impresii atît de puternice. Cred că brigăzile vor trebui continuate şi în anii viitori, ca cei care au început a cunoaşte anume locuri şi oameni să aibă posibilitatea să pătrundă mai în profunzimea vieţii, să poată contura mai rotund, mai amplu, cele văzute şi trăite. Altfel vom fi parcurs doar jumătate de drum.

P. C.

HUNEDOARA ŞI BRĂILA

Impresia dominantă pe care mi-a lăsat-o vizita în rîndurile tinerilor artişti aflaţi în documentare, este aceea că, în ciuda unor deficienţe organizatorice, această deplasare colectivă este o experienţă interesantă care prilejuieşte artiştilor o îmbogăţire a mijloacelor de expresie, a tematicii, le dă posibilitatea unor creaţii bogate, ale căror rezultate vor putea figura cu succes, fie într-o mare expoziţie de grup, fie în expoziţii personale.

Grupul de artişti, deveniţi pentru scurtă vreme hunedoreni, şi-a axat activitatea, în această primă parte a deplasării, îndeosebi pe peisaj, urmînd ca în perioada următoare să cunoască adevărata viaţă, plină de intensitate, viaţa combinatului hunedorean. Peisajele sînt în general compoziţii panoramice în care artiştii I. Ardeleanu, C. Dipşe, I. Minciu, E. Nicogosian, au surprins contrastele dominante şi semnificative ale Hunedoarei: vechea cetate medievală, în jurul căreia se desfăşoară, elevate, pline de forţă, coşurile uriaşelor furnale.

Sînt şi alte aspecte inedite ale vieţii din acest colţ de ţară, asupra cărora artiştii s-au oprit în lucrările lor. Într-o localitate apropiată de Hunedoara, la Ghelar, în fiecare an oamenii sărbătoresc începutul verii, obicei pe care-l păstrează, după cît se pare, încă de pe vremea dacilor. Ritmica deosebită a acestei sărbători, coloritul viu al costumelor, trăsăturile interesante ale oamenilor veniţi din întreaga regiune, se pot regăsi în lucrările, încă în stadiul de schiţă, ale Corneliei Daneţ, I. Ţinţaş, I. Minoiu. Pe aceeaşi linie se înscriu şi alte lucrări înfăţişînd tîrgurile şi pieţele din oraş în care de asemeni există o largă desfăşurare de artă populară regională, de figuri pitoreşti din Ţara Haţegului. Pentru fiecare dintre noi, Hunedoara înseamnă însă o inimă de foc şi de oţel, izvor permanent de inspiraţie pentru oricare artist. Nădăjduim că în expoziţia pe care grupul hunedorean o pregăteşte la sfîrşitul perioadei de documentare în oraş, oamenii de acolo vor putea admira nu numai peisajul exterior al cetăţii oţelului

CORNELIA DANEŢ — Femeie şezînd — tuş

ci mai ales peisajul ei intern, dramatica şi eroica muncă pe care o desfăşoară zilnic oamenii acestei cetăţi.

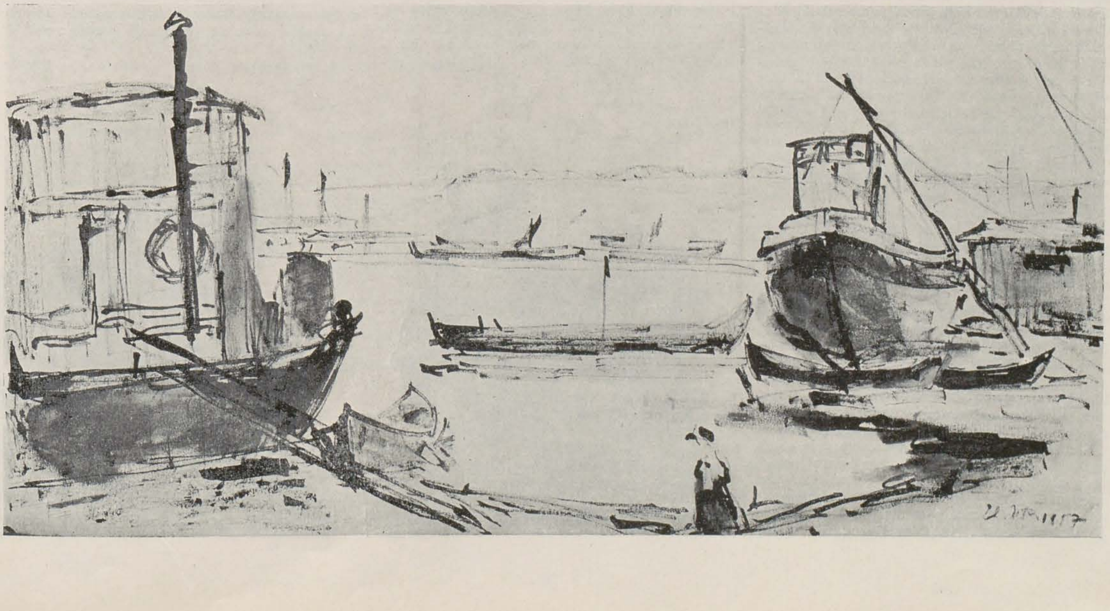
*

Brăila, cu străzile ei pitoreşti, cu viaţa alertă a portului, cu arhitectonica ei specifică, o întîlneşti în majoritatea pînzelor pe care le-au lucrat pînă în prezent, artiştii veniţi la Brăila.

Vapoarele cehoslovace în port, realizat de Gh. Spiridon, *Şlepul se repară*, schiţa pentru un peisaj compoziţional al pictorului C. Pauleţ, precum şi unele peisaje interesante ca perspectivă, ca repartiţie a luminii, au realizat Georgeta şi Constantin Crăciun. Dar dacă Brăila cu aspectele ei pitoreşti trăeşte în pînzele artiştilor, oamenii Brăilei îi întîlneşti mai rar. Este îndemnul pe care l-am da echipei brăilene de a merge şi pe drumul mai complicat, e adevărat, al portretului şi al compoziţiei, de a-şi îmbogăţi creaţia lor cu aspecte mai vii, mai omeneşti, atît din oraş cît şi din regiunea Constanţa, din satele Bărăganului care au o importanţă atît de mare în viaţa agricolă a ţării.

Adriana Stoica

ELENA UŢĂ — Portul Brăila — tuş şi laviu



MAC CONSTANTINESCU, NESTOR CULLURI, ANDREI OSTAP ŞI ION TUREATCĂ — Frontonul Teatrului de Stat din Galaţi (vedere de ansamblu) — lut

O NOUĂ LUCRARE DE SCULPTURĂ MONUMENTALĂ

Fragment

Fragment

Pentru frontonul Teatrului de Stat din Galaţi, colectivul alcătuit din sculptorii Mac Constantinescu, Nestor Culluri, Andrei Ostap şi Ion Tureatcă a realizat, după proiectul lui Mac Constantinescu, unul dintre cele mai impunătoare ansambluri de sculptură monumentală care s-au creat în ultimii zece ani în ţara noastră.

Frontonul are o lungime de 15 m. în care se înscrie compoziţia monumentală alcătuită din şapte grupuri şi figuri reprezentînd eroi din mitologia romînească şi alegorii întruchipînd bogăţiile specifice ale regiunii.

În centru, frumos stilizată, cu o vădită predominare a verticalelor, cu o iscusită folosire a draperiei, se înalţă statuia Ilenei Cosînzene, care poartă în mînă simbolurile rodniciei pămîntului. În dreapta şi în stînga se află cîte un grup statuar înfăţişînd primul pe Făt Frumos în luptă împotriva balaurului cu şapte capete, iar al doilea pe Făt Frumos cu calul năzdrăvan, văzut ca un fel de Pegas romînesc. Amplu concepute, aceste două grupuri statuare reprezintă avîntul, vigoarea şi forţa puse în slujba Binelui. Alături de forma statică a Ilenei Cosînzene, ele exprimă printr-un puternic contrast mişcarea, încordarea luptei, elanul tinereţii. Liniile ascendente ale compoziţiei, ritmul frumos susţinut, desfăşurarea largă a planurilor, evocă spiritul legendar, de epopee, al acestor eroi.

Compoziţia se continuă în dreapta şi în stînga cu statuia duhurilor rele. De o parte e un demon, de cealaltă o vrăjitoare. Aici forma este mai colţuroasă, liniile sînt mai frînte, efectele de umbre şi lumini mai puternice, mai dramatice. În deosebi statuia vrăjitoarei e admirabil realizată, cu o deosebită putere de sugestie, cu o mare expresivitate a gestului şi a draperiilor.

În cele două margini ale frontonului se află într-o parte o ţărancă tînără, chipeşă, voinică, ţinînd în mînă un bogat ciorchine de struguri, avînd în spate un stup de albine şi la picioare un miel, iar în cealaltă parte un bătrîn pescar — alegorie a vechiului Danubiu — cu o lopată, un peşte şi un ulcior din care curge apa.

Întreaga compoziţie are o perfectă unitate datorită ritmului muzical ce leagă între ele diferitele grupuri. Concepţia acestui ansamblu sculptural este foarte originală şi ingenioasă. În loc de a folosi statuile muzeelor, atît de des repetate în decorarea localurilor de teatru, autorii s-au inspirat din basmele populare şi au dat viaţă unor figuri legendare din mitologia romînească, subliniind astfel rădăcinile fireşti ale unui teatru naţional. Conflictul dintre forţele Binelui şi cele ale Răului evocă elementul esenţial al genului dramatic, încununat cu un nimb de poveste. Iar încadrarea acestui spectacol mitologic prin elementele ce definesc îndeletnicirile oamenilor din partea locului şi caracteristicile geografice ale regiunii, situează compoziţia şi o leagă de realităţile locale. Sub antablament se desfăşoară un brîu cu 12 reliefuri înfăţişînd teme simbolice.

Prin nobleţea stilului, armonizat cu coloanele dorice ale faţadei, prin calitatea excepţională a execuţiei, prin suflul larg al compoziţiei, bazate pe elementele de inspiraţie naţională, acest ansamblu înseamnă o frumoasă izbîndă a actualei noastre sculpturi monumentale.

I. J.

Fragment

Fragment

AFIŞUL MODERN

PETRE GRANT

Afişul nostru a trecut în ultima vreme şi trece încă printr-o serie de metamorfoze. Orice metamorfoză atrage după sine probleme noi, orizonturi noi, noi îndoieli şi noi frămîntări. Acum cîţiva ani se cam ştia cum trebuie făcut un afiş sau cel puţin cum trebuia atacată problema. Cele mai virile realizări în plastică, grăitoare şi emoţionante, ca şi cele mai dulcegi idealizări defilau toate sub stindardul realismului socialist, adeseori prost înţeles. Noi nu am părăsit nici astăzi metoda realismului socialist. Dar s-a petrecut în noi un proces critic. Am căzut cu toţii — cred — de acord că multe din soluţiile de odinioară erau arbitrare, artificiale, deci neemoţionante. În artă, aceasta înseamnă « sterile ».

Figurile convenţionale din acea epocă, ţărani şi muncitori de operetă, şerbetul de trandafir în care se zbăteau ei în lipsă de conflicte reale ni se par acum şi cu drept cuvînt erori din trecut.

Foarte bine ! Am ieşit dintr-un impas, am abandonat o serie de şabloane, ne felicităm cu toţii, dar efuziunile şi congratulările odată lichidate, ne întrebăm, obligator: « ce avem de făcut mai departe? »

Dispunem, fără îndoială, de mult mai multă libertate de exprimare ca în trecut, dar... libertatea îţi impune obligaţiuni, în artă ca şi pretutindeni.

***

Dacă ne întrebăm ce a determinat nevoia de a sparge anumite cadre şi incorsetări, unii se vor mulţumi cu răspunsul simplist că ni s-a pus la dispoziţie o documentare lărgită. Într-adevăr, noi am văzut expoziţii de artă străine, poloneze, jugoslave, mexicane, etc., am avut prilejul să primim reviste de artă şi cărţi din toate punctele globului. Ne-am lărgit deci orizonturile. Dar această explicaţie ni se pare insuficientă şi ar însemna chiar o subestimare a noastră, a propriei noastre personalităţi artistice. Vrem să credem că în noi mocnea nevoia de evadare din canoanele vetuste, că din noi era sortit să pornească noul vlăstar roditor. Poate că într-adevăr la unii artişti se simt, prea puternice, variaţiunile influenţelor. Influenţe resimţim cu toţii. Influenţele sînt bine venite şi alegerea lor exprimă de multe ori străfundul personalităţii noastre. Dar una-i influenţa, alta-i plagiatul. Influenţa este alimentul pe care noi îl vom mistui, îl vom transforma în propria noastră substanţă, în musculatura, creerul şi sămînţa noastră, redînd apoi lumii propriile noastre creaţii sub semnătura sevei şi voinţei noastre. Plagiatul, să ne fie iertată comparaţia, nu va fi decît redarea alimentului nedigerat, abia alterat şi ... neplăcut alterat.

***

Am pornit deci la drum. Drumul este frumos, variat şi necunoscut. Avem, cu noi pe sfetnicul nostru, care ne va spune în orice clipă către ce tinde *călătoria noastră. Avem cu noi* metoda *realismului socialist.*

O metodă îţi poate canaliza preocupările, te poate îndrepta către un fel de a gîndi. De multe ori îţi va putea chiar şopti ce să nu faci, dar ştim cu toţii că ea nu-ţi poate da reţete de pictură, desen sau grafică. Ea nu-ţi spune cum să minuieşti pensula şi creionul, nefiind o academie de pictură de decernări de diplome şi alte tabele tehnologice.

Realismul socialist nu rezolvă pentru noi şi în numele nostru multiplele noastre probleme de creaţie, mari şi mărunte. Puşi în faţa noilor probleme ce avem de înfruntat, noi sîntem acei care vom trebui să le rezolvăm. În bagajul nostru de sensibilitate artistică, în probitatea şi meşteşugul nostru, iar nu altundeva vom găsi soluţiile adaptate noilor exigenţe. Ecuaţiile noastre vor cuprinde multe necunoscute; din sincera noastră străduinţă şi eventualul talent *ce-l posedăm vor decurge armonioasele soluţii ce ne propunem să aflăm.*

***

Fără îndoială că felul de a se exprima al artistului a variat de-a lungul veacurilor. Nu putem spune că o şcoală de artă a reuşit să depăşească pe toate celelalte, să se încetăţenească şi să rămînă eternă. Tot ce este nou în artă surprinde la început. Ceea ce era acceptat înainte nu mai este valabil astăzi. Procesul este străvechi, stilurile se succed şi desigur că nu vom fi noi aceia care vom marca ultimul capitol al acestei istorii milenare.

Să ne amintim, în literatură, de furtunile dezlănţuite de romantism. Premiera lui Hernani şi zgomotoasele comentarii ce au urmat. Să ne amintim de saloanele Independenţilor, cînd apariţia primelor pînze impresioniste se comenta nu numai cu vociferări dar chiar şi cu ciomăgeli. Prima simfonie a lui Beethoven, care ni se pare nouă atît de « cuminte », atît de înrudită încă cu acele ale lui Haydn şi Mozart a fost, la timpul său, aspru criticată pentru îndrăzneala cacofonică a temerarului său compozitor!

Ştim toate acestea, sîntem convinşi că exemple s-ar mai putea da, o mie. Ştim, în plus, că epoca noastră este special de dornică de noutate. Secolul vitezei, secolul exprimărilor lapidare, secolul prefacerilor multiple!

Afişul, care reflectă atît de bine mentalitatea omului de azi este bine înţeles sortit să înregistreze aceste prefaceri cu toată acuitatea, sincronizîndu-se cu ele.

A te împotrivi acestor transformări sau a le respinge, ar fi absurd. Un pîrîu de munte cînd vin apele mari, clocotind, nu poate fi oprit cu beţişoare, cu chibriturile dogmaticei sau ale academismului. Mulţi pînă în prezent s-au convins de zădărnicia acestor încercări. Forţele epocii îşi fac loc, şi-au făcut întotdeauna loc în ciuda elementelor retrograde şi a ideilor perimate.

Dar pe cît de absurdă ar fi încercarea de a stăvili curentul nou, pe atît de puerilă ar fi şi acceptarea a tot ce este nou, fără discriminare, numai de dragul noutăţii, pentru că aşa *se poartă în momentul de faţă, aşa se vede prin revistele străine.*

Elementele tinere — şi prin tinereţe nu înţeleg neapărat o vîrstă ci mai degrabă o nematurizare spirituală, o lipsă de termene de comparaţie — se entuziasmează mai uşor, avînd impresia că tot ce n-a fost făcut sub ochii lor constituie o pagină nouă din istoria universală. Noi însă, care am apucat acele zgomotoase prefaceri în arta dintre anii 1920—1930 sîntem datori să ne întrebăm dacă multe dintre « noutăţile » ce ni le propun unii tineri astăzi nu înseamnă o întoarcere către o etapă, încă prezentă în memoria noastră, o etapă pe care noi o considerăm depăşită.

Cînd au apărut cubismul în pictură, dadaismul în literatură, şi atîtea alte « isme », promotorii acestor curente au răsturnat treptat-treptat tot ceea ce au învăţat de la maeştri lor de pînă atunci. În poezie se scriau versuri din silabe, fără nicio legătură între ele. În desen, cercurile, triunghiurile, pătratele, înlocuiau liniile naturii. Se făcea tabula rasa cu trecutul, se pornea la drum chiar de la alfa. Nu se mai punea problema perspectivei, nici cum să cadă umbra faţă de lumină. Toate chestiunile de meşteşug, în general admise, care deveniseră legi, erau pur şi simplu răsturnate.

Noi le-am trăit, ne-am etuziasmat şi ... ne-am plictisit de ele.

Ne-am înflăcărat cîndva şi noi, am încercat şi noi împrospătarea formelor demodate. Dar aceste revoluţii, scuturături împotriva dulcegăriei academice, valabile la timpul lor, nu ni se par a fi constructive şi astăzi. Nu le contestăm valoarea terapeutică, însă nu ne mai simţim bolnavi şi cerem astăzi altă hrană decît « doctoriile » de acum treizeci de ani. Noi nu mai sîntem amatori de şocuri cu dinamită. Noi căutăm un drum de ieşire, dar nu neapărat prin vechiul cîmp de mine cu deflagraţii de trotil. Drumul nostru ni l-am dori într-o atmosferă de seninătate constructivă care, amintindu-ne încă de exuberanţele tinereţii noastre, să nu ne facă să cădem în păcatele ce le condamnam la predecesorii noştri.

Nu avem reţete în buzunar. Nu putem spune: « aşa trebuie făcut şi numai aşa ». Dar putem spune, răspicat, că anumite lucrări ce ni se arată astăzi ni se par o întoarcere către forme vechi, nu un drum către realizările noi pe care le visăm.

***

O caracteristică a epocii noastre este că dispunem de o documentare gigantică, unică în istorie. De vreo sută de ani încoace, bagajul nostru de cunoştinţe, în special vizuale, a crescut vertiginos. Un artist din alte vremuri, să zicem din Renaştere, cunoştea vizual lucrările maeştrilor săi, ale cîtorva predecesori şi contemporani şi dacă era călător, mai apuca să cunoască, din timp şi din spaţiu, mărturiile altor civilizaţii, dar numai pe unde îl mînau paşii săi. De la invenţia fotografiei şi trecînd prin dezvoltarea artelor tiparului, noi am ajuns să posedăm în biblioteca noastră o documentare nemaiîntîlnită, copleşitoare. Noi ştim, astăzi, sîntem obligaţi să ştim cum pictau strămoşii din grotele de la Altamira şi etruscii şi

persanii, iar în contemporaneitate cum se pictează la Moscova, Paris, Pernambuco și Chicago. Sîntem obligați să știm cum se clădea și se împodobea un templu aztec, cambodgian, grec, chinez, asirian, egiptean sau roman. Nu ne este permis să ignorăm sculpturile lui Praxitel, Michelangelo, Mestrovici, Muhina, Maillol, Zadkin și Moore, dar nici sculpturile băștinașilor din Insula Paștelui sau din Congo, ale fuegenilor sau ale aborigenilor din Alasca. Nu numai nominal, dar și vizual sîntem urmăriți, obsedați de ele. Cunoaștem toate afișele de la Toulouse-Lautrec și pînă la Trepkovsky. E ușor să alegi o cale în artă, în general calea învățătorului tău, atunci cînd nu ești solicitat de miile de reminiscențe ademenitoare ale tuturor creatorilor din trecut și din ziua de azi. Unii artiști, fie din indulgență, fie din comoditate, fie dintr-o deficiență de personalitate ajung la o largă indulgență frizînd abulia, admit orice tendință, își însușesc toate stilurile, învelind toate născocirile într-un mare « tout comprendre, c'est tout pardonner ». Pentru acești omnivori, toate alimentele sînt identice. Ei nu mai au preferințe, nu mai sînt în stare să admită sau să respingă. Supraalimentația, adică ingurgitarea a prea multor tendințe artistice contradictorii, dincolo de posibilitatea lor de asimilare, combinată cu temerea de a fi considerați demodați îi aduc la pierderea oricărui crez artistic. Aceasta mi se pare foarte grav, mai grav poate decît orice rătăcire particulară și poate trecătoare.

* * *

În afiș, fie el « modern », fie el mai tradițional, care sînt deci crezurile noastre, crezurile, care, oricît de îngăduitori am fi în privința rezolvărilor particulare, nu le-am dori călcate în picioare?

Ne-ar fi poate mai ușor să enumerăm cele cîteva atitudini care mi se par în flagrantă contradicție cu crezurile noastre. Le-am putea limita la trei:

1. Absența de mesaj, adică de emoție artistică;
2. Absența de idei;
3. Deformările tinzînd voit spre urîțire.

Să le luăm la rînd:

1. Credem că orice artă — inclusiv afișul — trebuie să transmită o emoție pe care artistul creator va trebui să o fi resimțit și pe care — cu ajutorul talentului, meșteșugului său s-o transmită spectatorului, omului căruia îi este destinată opera de artă.

Toată lumea știe, sau a început să afle, că afișul are legi proprii în plastică, că trebuie să fie frapant, simplu, direct ș.a.m.d. După toate definițiile specialiștilor, afișul ar rămîne deci, ar avea ca funcțiune primă și finală să fie un Blickfang, adică un agățător de priviri. [1]

Ni se pare incomplet acest caet de sarcini al afișului, foarte incomplet, chiar! Dacă în anumită publicitate comercială și, chiar acolo, doar în cadrul « reclamei de repetare », afișul nu are altă menire decît să trîmbițeze un nume, ca o obsesie, într-un mod cît se poate de izbitor, cu totul altul ni se pare rolul specific al afișului, în propaganda de calitate. Afișul turistic trebuie să trezească o nostalgie, un dor de ducă, afișul politic trebuie să mobilizeze, să entuziasmeze, să « te scuture », ș.a.m.d.

Afișul care ar pretinde să se limiteze la un joc de forme și culori, mai mult sau mai puțin plăcut îmbinate, mai mult sau mai puțin **senzațional**, ni se pare că-și degradează menirea, că-l coboară la rangul unei simple jonglerii de suprafață.

Cultul exclusiv al formei cu o voită ignorare a subiectului, a temei, atitudine atît de frecvent întîlnită în arta contemporană, ne-ar aminti de amatorul de versuri latine care, ignorînd limba și deci ideile pe care le enunță poetul, s-ar complace în ascultarea ritmicei hexametrelor.

Aceasta este din păcate atitudinea pe care o găsim la mulți afișiști și de la noi și din alte țări. Toată gama de « trucuri » formale este folosită de ei în scopul de a atinge acest senzațional de suprafață care să-i deosebească de vecin și care, întrucît vecinul se dedă exact acelorași strădanii, nu face decît să-i niveleze pe toți. Pasivitatea cu care « senzaționaliștii » se pastișează între ei, imitîndu-și liniile frînte, coloritul și pasta de culoare, nu pot să mascheze deficiența lor fundamentală: absența de inspirație.

N-am vrea, cîtuși de puțin, să se poată deduce din cele de mai sus că ne punem pe o poziție de denigrare a tot ce este « modern » în afiș. Dimpotrivă, am dori ca în apărarea modernului să condamnăm ce este doar modernist. Acestea în special în țara noastră, deoarece temele ce ni se propun în afiș sînt în general politice, sociale sau culturale și mai rar pur comerciale, implicînd deci un mai mare aport sufletesc, emotiv și o mai mare condamnare a jocurilor sterile.

Ni se pare evident că o temă ca « Lupta pentru pace », combaterea unui flagel social sau prilejul unui spectacol de artă ar trebui să constituie terenuri mai favorabile dezvoltării unei emoții artistice decît reclama unui săpun de ras sau a unui ulei de automobil. Și totuși, ne mulțumim adeseori să tratăm aceste subiecte prin ghirlande geometrizante și alte rețete de duzină.

Pentru aceste probleme majore, aceste teme sociale, în care omul ar trebui neapărat să pună ceva din sufletul său, rezolvările formale, jocurile manuale sînt aberații de nescuzat.

Acesta este așa dar primul argument ce îl aducem împotriva multor manifestări moderniste. Ele ni se par sterpe, goale, chiar dacă rezolvă unecri în mod agreabil cîteva figuri de stil. Afișul ne lasă reci, indiferenți, nu trezește în noi nici o emoție.

* * *

2. Absența de idei, de ingeniozități mai mult sau mai puțin grafice nu trebuie confundată cu absența de mesaj. E drept că uneori se aseamănă prin faptul că ele se completează uneori pînă la estomparea hotarelor respective. Putem însă găsi numeroase exemple de emoții transmise direct, fără jocuri de inteligență, după cum avem nenumărate exemple de afișe care se mulțumesc — și să mărturisim că ne și mulțumesc — prin acele spumoase trouvailles-uri [2]), să ne dispună favorabil față de tema pledată.

Cînd pe vremuri, Cassandre, afișistul prin excelență al epocii 1924 – 40[3], găsise tripticul Dubo, Dubon, Dubonnet, credem că nu participase neapărat sufletul său de artist, mișcat pînă la lacrămi de virtuțile faimosului aperitiv. Dar trouvaille-ul său ne-a rămas în amintire după atîția ani, și sticle s-or fi vîndut ele, cîteva milioane!

Afișul ideal ar pretinde, evident, prezența celor doi factori, mesaj și idee grafică, ca și perfecta lor suprapunere. Atunci am avea într-adevăr afișul operă de artă.

Cînd, în anii mai apropiați, Prorokov a avut ideea Statuii Libertății lăcrămînd un baston de policeman, ne-am extaziat cu toții în fața ingeniozității artistului sovietic.

Sînt atît de numeroase exemplele de mici și mari rezolvări inteligente ale problemelor afișului că ni se pare de neînțeles cu cîtă seninătate un mare număr de moderniști întorc în mod deliberat un spate disprețuitor acestor încercări. Ei nu doresc nici emoție în opera lor, dar nici inteligență. Soluțiile propuse de ei sînt perfect standardizate, putîndu-se adapta oricăror nevoi publicitare: aceleași rezolvări sînt valabile și pentru ace de patefon, stațiuni balneare sau paste de dinți.

Disprețul acestor artiști să fie el oare sincer, sau menit doar să le mascheze sterilitatea inventivă?

* * *

3. A treia acuzare adusă anumitor lucrări plastice, valabilă îndeosebi în afiș, este tendința spre o deformare tinzînd voit spre urîțirea subiectului. Ce înseamnă această urîțire? Știm că orice operă de artă, și nu numai în plastică, este nevoită să deformeze modelul, dacă n-ar fi deci prin selecționare, prin reținerea unor particularități în detrimentul adevărului integral. În literatură, bunăoară, nu s-ar putea reda integral toate componentele unui caracter sau chiar ale unui decor: ar trebui mii de pagini ca să descriem minuțios, științific, măcar ce se află pe masa noastră de lucru. Încercarea ar fi pe cît de fastidioasă, pe atît de imposibilă. Același lucru se aplică și în plastică: un portret, oricît de « fotografic » ar fi el tratat, încă va mai trebui să deformeze, să selecționeze trăsăturile care par esențiale artistului, neglijînd restul. Apoi, după selecționare, urmează accentuarea unor aspecte fie prin desen, valorație, fie prin culoare. Nimeni nu se va gîndi să reproșeze artistului acest proces deformant, cu atît mai mult cu cît în el constă însăși misiunea sa de artist. Este datoria lui să extragă, să abstragă din marele tot, ceea ce are o valoare artistică, ceea ce personalitatea lui a găsit emoționant.

Să luăm un exemplu. Într-o bună zi, Ludwig van Beethoven părăsește Heiligenstadt-ul și pleacă la plimbare, undeva la țară. Toată ziua și-o petrece printre țărani, lanuri, privighetori și pitpalaci; îl surprinde chiar și o furtună. Dacă Beethoven ar fi înregistrat pe o bandă de magnetofon toate zgomotele auzite de el în acea zi, desigur că ne-ar fi rămas un document destul de curios. În nici un caz nu ne-ar fi rămas Simfonia Pastorală. Pentru că, în primul rînd, opera de artă nu înseamnă totalizarea senzațiilor pe care ni le transmite modelul — să-i zicem natura — și apoi ceea ce este și mai important, muzica — ca și toate artele — nu se scrie cu zgomote ci cu sunete. Un sunet este o abstracție, o formă pură. În natură nu există sunete — decît foarte rare — există zgomote. Misiunea artistului este poate tocmai de a degaja sunetele dintre zgomote. Orice operă plastică are un procent de « zgomot » și un procent de « sunet »; un procent imitativ și unul de creație pur artistică. Gradația acestor procente determină atitudinea tuturor școlilor de pictură.

Așa dar, nu faptul că artistul se îndepărtează de la punctul de vedere naturalist, pur imitativ, este ceea ce ne șochează, ci felul cum alege, în locul drumului spre frumos, spre sunete armonioase, drumul diametral opus, selecționarea zgomotelor celor mai stridente, a trăsăturilor celor mai urîte. În foarte multe exemple ce le avem sub ochi, fie din grafica noastră, fie din lucrările străine, ne izbește această voită închinare în fața urîtului. Nu faptul că multe lucrări ni se par indescifrabile, neevocînd, pentru noi nici o imagine din viață, ne supără cel mai mult. Aceste lucrări pot să nu ne emoționeze, pot să nu ne transmită un mesaj, să ne lase eventual indiferenți.

Dar în momentul cînd desenul ne indică clar că este vorba de ființe umane, de animale, peisaje sau alte realizări ce ne sînt cunoscute, nu putem să mai trecem cu vederea urîțirile ce ne sînt propuse. Înțelegem revolta în fața unui frumos convențional, academic și dulceag. Înțelegem că prea multe prăjituri și șerbeturi îți deschid pofta pentru mîncări mai picante, mai virile, dar ni se pare o gravă eroare de a incrimina frumosul în sine, atunci cînd sîntem sătui doar de dulcegării.

Desigur revin mereu cuvintele « frumos » și « urît ». Pare chiar simplist: frumos, urît, frumos, urît. Ni se va obiecta: nu există un frumos, ci o mie. Există frumosul meu, al tău, al lui tata mare și al fuegenilor din Patagonia. Eu personal nu sînt atît de convins de acest lucru. Cred că există mii de feluri de a exprima frumosul, dar cînd te-ai dezbărat de prejudecățile de școală, cînd ai luat cunoștință, cum este cazul nostru, prin documentarea imensă pe care o avem, de toate veșmintele pe care le poate îmbrăca Apollo, ajungi la crezul că, dincolo de veșminte, există un comun numitor, o permanență a frumosului.

Acest comun numitor îl regăsești cu perspectiva vremii la cele mai antagoniste școli, la cele mai contradictorii tendințe. Il regăsești în proporțiile Parthenon-ului, în templele cambodgiene și aztece, într-o statuetă

[1]) Nu toată lumea cunoaște origina acestui cuvînt. Cine a răsfoit modelarele tipografice de odinioară, știe că Blickfang se numeau acele semne geometrice, puncte, cercuri, triunghiuri, săgeți etc., care se intercalau în texte, la început de paragraf, ca să „agațe privirea". Se foloseau „la culoare".

[2]) S-a propus traducerea: găselniță. Ni se pare nefericită, sugerînd insecte sau alte obiecte de uz casnic.

[3]) În Franța se numeau « cei 4 mari »: Cassandre, Carlu, Loupot și Colin

etruscă, ca şi în Hermesul lui Praxitel, într-un relief egiptean ca şi în statuile lui Michelangelo, într-o frază plastică de Brâncuşi ca şi într-una muzicală de Brahms sau de Eminescu, într-o compoziţie calmă de Vermeer ca şi într-un iureş de Goya.

Desigur, acest lucru nu se poate dovedi. Dar o voce lăuntrică ne şopteşte că acest indefinisabil «frumos», acest mister care scapă raţiunii şi este totuşi atît de perceptibil intuiţiei noastre îl simţim la cele mai variate opere de artă şi dincolo de artă, în viaţă. De la voluta ionică nu simţim noi că este doar un pas pînă la spiralele scoicilor, şi la nebuloasele din îndepărtatele galaxii? Intre perfecţia formelor ce le întrezărim la microorganisme şi structura insectelor, coroanele arborilor şi depănarea cirruşilor, nu simţim mereu marea acoladă care le leagă?

Nu se poate dovedi! S-ar putea sugera, însă, că ce ni se pare frumos în artă să nu fie decît reminiscenţa, consfinţirea marilor legi de echilibru ce domină întreaga viaţă cosmică şi organică. Frumosul, spunea Ruskin, este exprimarea a ceea ce este potrivit, eficient. «Beauty is fitness expressed». Cînd vedem un atlet care, jucîndu-se parcă, aruncă cu facilitate suliţa mai departe decît concurenţii săi, cînd vedem un cal sau un ogar sau o rîndunică rezolvînd cu atîta uşurinţă misiunile lor, resimţim o satisfacţie quasi matematică şi ne-o exprimăm într-un singur cuvînt: «frumos!»

Dacă credem, aşa dar, într-o permanenţă a frumosului, ni se pare logic să credem şi într-o permanenţă a urîtului. Există indiscutabil oameni urîţi, trăsături urîte, atitudini şi proporţii urîte. De ce să le ridicăm la rangul de ideal în artă? Ce cauză pledăm, ce bătălie putem cîştiga, ce şcoală nouă ne este permis să întemeiem folosind argumentaţia urîtului, a schimonoselii? Sîntem sătui de inevitabilul argument că noutatea pare urîtă pînă te obişnuieşti cu ea, că ceea ce era urît eri a devenit frumos azi. Acest lucru era valabil atîta timp cît oamenii, învăţaţi cu dogme scolastice rigide îşi exprimau surprinderea faţă de noutatea revoluţionară şi greşit o decretau urîtă, în loc să spună corect, «nu e ortodoxă». Epoca noastră a demontat maşinăria artistică pînă la ultimul şurub şi nu mai cunoaştem surprize antidogmatice. Ea are însă dreptul şi datoria să ia atitudine faţă de batjocorirea frumosului; nu libertăţile ce şi le ia artistul în interpretarea subiectului ne supără, ci opera în sine, atunci cînd este, pur şi simplu, urîtă.

Sîntem şi sătui de argumentul «esteţilor» hiperrafinaţi care, vorbindu-ne de sus, afirmă: «dumitale, prostime, ţi se pare urît, mie mi se pare frumos; am cu totul alt gust decît ai dumneata, şi, bineînţeles, un gust mult mai «evoluat».

Nu, domnule estet, nu ai deloc un gust foarte deosebit de al nostru, nici în bine, nici în rău. Ne-o dovedeşti zilnic. Ne-o dovedeşti cînd alegi femeia care-ţi place, peisajul şi decorul în care te simţi mai bine; ne-o dovedeşti cînd admiri un animal frumos, un automobil sau o îmbrăcăminte care ne plac şi nouă. Nu ai deloc un gust prea deosebit de al nostru, al prostimii. Admiri, exact ca şi noi, un apus de soare, valurile mării, perfecţia unei scoici, coloritul unei insecte. Numai în arta dumitale ai dintr-odată cu totul alt gust decît îl avem noi. Dă-ne voie să nu te credem, să credem că ţii să te deosebeşti cu orice preţ de semenii tăi, ca să ai măcar o satisfacţie, aceea de a fi un «mare neînţeles».

* * *

Să-mi fie iertate profuziunea şi vehemenţa criticilor aduse în această prea lungă expunere. Să-mi fie iertate, pentru că iubesc domeniul de grafică ce se numeşte «afişul», acest afiş al nostru, cel de toate zilele, al omului de pe stradă, care face parte integrantă din viaţa tuturor oamenilor de pe glob în veacul al XX-lea. Chiar dacă n-ar mai fi nici o temă de pledat, nici un produs de vînzare şi încă şi-ar mai avea locul printre noi acest copil al vremurilor noastre, această mică zugrăveală din pinacoteca străzii. Să-mi fie cu atît mai mult iertate, pentru că în breasla graficienilor noştri s-a născut, aproape din generaţie spontanee, un mănunchi de oameni înzestraţi, cu o viziune proaspătă, dinamică, plină de vervă, care, aproape peste noapte, a pus temeliile unui edificiu nou în artă. In nici un domeniu de artă plastică nu s-a simţit atît entuziasm, atît elan, atîtea progrese manifestate într-un timp atît de scurt. Sînt convins că dacă va fi cîtuşi de puţin încurajat, se va vorbi într-un viitor foarte apropiat de «afişul romînesc» în termenii cei mai elogioşi. Ar fi păcat să nu vedem aşadar cîteva primejdii care s-ar putea ocoli în faza actuală, înainte ca greşelile de stil să devină cronice, incurabile.

BENEDICT GĂNESCU — „Roumanie" (afiş turistic) — tempera

IOSIF MOLNAR — „Enescu" (afiş) — tempera

Autoportret

NICOLAE TONITZA CRITIC ŞI LITERAT

Artistul, care şi-a manifestat însuşirile şi vocaţia de pictor încă din primii ani ai copilăriei, pe care le-a confirmat apoi printr-o operă ce-l aşează între marii maeştrii ai picturii romîneşti, a avut momente în care s-a întrebat dacă nu este mai înclinat spre literatură, şi nu a încetat niciodată să fie pasionat pentru scris, mai mult încă decît a fost Ingres pentru vioara sa.

Pe o durată de treizeci de ani, el a fost necontenit prezent în presa romînească, ca redactor sau colaborator al celor mai variate cotidiane sau periodice, cu articole de fond, reportaje, cronici, pamflete, eseuri, schiţe sau fragmente de jurnal intim.

Fenomenul este explicabil căci artistul, a cărui pictură este marcată de o melancolie nostalgică, era dublat de un om cu o puternică priză în cotidian.

Articole de fond sau cronici, fantezii sau critici, eseuri sau portrete, sutele de articole pe care le-a împrăştiat între zeci de periodice, cu greu pot fi clasificate căci, indiferent dacă se ocupă de faţa brăzdată de suferinţă a lui Luchian, de pictura bisericească, de « Strigătul copiilor ce vor muzee », sau de profilul rafinat al lui Pallady, toate poartă şi acidul pamfletului şi lirismul aspiraţiei către o lume mai bună.

Şi-a început activitatea de publicist în 1908, prin scrisoarea pe care — ca student la München — i-a trimis-o lui D. Atanasiu, directorul revistei ieşene « Arta Romînă » şi pe care acesta i-a publicat-o în numărul din mai-iunie al revistei sale sub titlul « Importanţa criticii în artă ».

« *Revista nu trebuie nici să atace, nici să laude, ci ea trebuie să fie* **învăţătorul** *mulţimii* » — scrie Tonitza în acest prim articol.

« *Avîntul şi rolul de critic, adică de interpret al artistului şi al operei sale pe lîngă public,* **va trebui să mijlocească, celui din urmă, putinţa de a pricepe şi de a aprecia pe cel dintîi**".

Deşi rămîne în occident pînă în primăvara anului 1911, Tonitza contribuie totuşi şi el la această acţiune de înnoire şi adîncire a criticii romîneşti, prin fragmentele din « Jurnalul unui pictor » şi prezentările de artişti francezi pe care le trimite revistei « Arta Romînă » în anii 1910 şi 1911, şi va continua să le publice în aceeaşi revistă, şi după revenirea sa în Iaşi.

Preocupat de natura procesului de creaţie şi de locul pe care arta îl ocupă în procesul evoluţiei sociale, Tonitza foloseşte « Jurnalul unui pictor » pentru a-şi formula gîndurile în aceste probleme, iar traducerile din « La capitale de l'art » a lui Albert Wolf, pentru a face cunoscuţi cititorilor romîni cîţiva dintre pictorii francezi ce ilustrează acest proces de evoluţie.

« *A crea* », afirmă el în « Jurnalul unui pictor » (IV), publicat în « Arta romînă » din 9 noiembrie 1910« *înseamnă a lua din lumea ce ne înconjoară, din lumea materială sau din lumea morală, elemente disparate, şi a le sistematiza apoi,* **făcînd un ce întreg şi logic** ».

Alegerea acestor elemente disparate nu trebuie să fie însă arbitrară, ci determinată şi ea de legi cărora arta li se supune ca orice manifestare socială. «*. . . da! vechii sculptori greci au fost într-adevăr mari artişti, artişti în cel mai înalt înţeles al cuvîntului, dragă prietene!* » — scrie el amicului Mohor, într-un fragment de scrisoare publicat în « Arta Romînă » din februarie 1911. « *Tu îi admiri cum îi admir şi eu. Tu îi admiri pentru virtuozitatea lor tehnică, pentru simţul lor de armonie şi proporţie, pentru neîntrecuta lor seninătate, în timp ce eu îi admir pentru* **sinceritatea** *şi* **bunul lor simţ**.

« *Noi ne opintim să-i ajungem şi ne folosim pentru aceasta de toate mijloacele numai doar de mijlocul care i-a călăuzit pe* **ei** *nu ne servim:* **de contemplarea şi studierea vieţii (sub toate aspectele ei) aşa cum se prezintă ochilor noştri astăzi!** »

. . . .

. . . .

« *Noi avem lucruri şi oameni pe care grecii nu le aveau, noi trăim într-o lume care era necunoscută grecilor, noi sîntem agitaţi de alte idei şi de alte sentimente. . .*

Trebuie să găsim deci forma corespunzătoare ideilor şi sentimentelor noastre. . . »

Ocupîndu-se rînd pe rînd de culoare, de luminozitate, de armonie şi echilibru, de simplitate şi naivitate, de nenumăratele probleme pe care tehnica picturii le ridică, el se întîlneşte în chip firesc şi cu problema picturii murale ce continuă şi astăzi a forma obiectul de discuţie între artiştii romîni. Consecvent părerii sale că tehnica trebuie să fie corespunzătoare tematicii şi momentului, el optează pentru pictura murală în ulei, scriind în « Jurnalul unui pictor » publicat în « Arta Romînă » din martie 1911:

« *Se zice însă că* **frescul** *produce o impresie cu mult mai plăcută asupra ochiului, şi se armonizează mai bine cu un interior: asta din pricina porozităţii peretelui şi tonului* **mat** *al picturii, care dă nu ştiu ce vibraţie senină zugrăvelii. Cine a văzut însă panourile lui* **Puvis de Chavannes** *de la Pantheon sau Sorbona, e imposibil să nu fi crezut că-s* **frescuri veritabile.** *Artistul a reuşit să evite lustrul obraznic al oloiului şi să dea picturii sale* **tonalitatea mată** *a frescului — întrebuinţînd, în amestecul culorilor, esenţa de* **terebentină** *în loc de orice altă substanţă grasă* ».

Revenit în ţară cu o concepţie matură despre poziţia artei în evoluţia socială şi despre obligaţiile artistului faţă de arta sa, Tonitza este covîrşit de greutăţi care il împiedică să picteze atît cît s-ar cuveni, dar nu rămîne indiferent nici la manifestările plasticei romîneşti, nici la dificultăţile pe care ea le întîmpină.

Un articol « Despre pictura bisericească la noi », publicat la 11 martie 1914, în cotidianul «Evenimentul», este urmat în 1915 de un ciclu de patru articole intitulate « Chestiuni de artă », prin care, sub semnătura Nerva Teohari, se apropie, în cotidianul « Iaşul » de problemele artei romîneşti.

În acelaşi cotidian, şi sub aceeaşi semnătură, îşi manifestă şi primele veleităţi beletristice, publicînd în 6 şi 16 septembrie 1915 — la rubrica literară « Amintiri din copilărie ».

În anul următor, angajat ca ziarist profesionist în redacţia « Iaşului », el găseşte prilejul să-şi afirme spiritul critic şi calităţile literare nu numai într-un ciclu de nouă « Convorbiri artistice asupra expoziţiei oficiale de la Şcoala de Belle Arte », semnate Cronicar sau în « Fapte şi icoane » în care se ocupă de *Expoziţia Luchian* semnînd N. Tonitza sau de artistul dramatic Mounet Sully semnînd Netto Nizza, dar şi în articolul de fond « Fără titlu » (din « Jurnalul unui vîndut ») în care, sub iniţialele N.T. ne informează cu umor că a fost dat în judecată pentru calomnie dar nu « îndrăzneşte » să ne spună motivul spre a nu declanşa o nouă dare în judecată.

Intrarea Romîniei în război în toamna anului 1916 îl duce ca plutonier pe frontul Dunării unde cade prizonier la Turtucaia.

Depus în lagărul de la Kirjaly el cîştigă înţelegerea unui ofiţer bulgar care nu numai că îi procură material pentru a face schiţe în culoare — dar îi dă şi posibilitatea ca împreună cu pictorii Vlădescu şi Ioniţă şi cu inginerul C. Bunescu — să scoată, scrise de mînă, cinci numere dintr-o revistă în exemplar unic, intitulate: No. 1 « Nu te lăsa. . . » ; No 2 « Nici mort. . . »; No. 3 « Ţine-o aici. . . »; No. 4 « Sărbătorile » (fiindcă apare de Crăciun) şi No. 5 (din nou) «Nu te lăsa».

În No. 4 « Sărbătorile » — din 25 decembrie 1917 — sub semnătura N. Teohari — el publică articolul « Culoare şi lumină » — « Din jurnalul unui pictor » (fragment) din care nu ne este îngăduit a nu desprinde o fermecătoare mărturie: «*. . . Şi totuşi nici pe gîtul alb şi catifelat al unei femei, nici în iarba înflorită din grădini, nici pe fantezia uriaşe suspendată deasupra noastră, eu nu văd decît două puteri, din împreunarea cărora ia naştere acel ceva nepipăibil şi nedefinit, dar înfricoşător prin puterea pe care o exercită asupra sufletelor noastre*: Lumina şi culoarea. . . »

« *Lumina şi culoarea* » — *iată cele două puteri din al căror joc, capricios şi etern, arta noastră îşi soarbe toată raţiunea ei de a fi, tot sensul, toată poezia* ».

Puse la dispoziţia noastră de soţia pictorului Vlădescu, aceste istorice reviste ce aruncă o atît de puternică lumină asupra lui Nicolae Tonitza,

se găsesc astăzi la Academia R.P.R. împreună cu scrisoarea în care — cu mulți ani mai tîrziu — el atrage atenția prietenului său Vlădescu să nu uite a vorbi în amintirile sale de război, așa cum se cuvine, despre ofițerul bulgar care, în omenia lui, i-a ajutat să-și exercite arta.

Eliberat din prizonierat, Tonitza își reia în aprilie 1918 locul de profesionist la «Iașul», unde se ocupă și de cîteva expoziții plastice organizate în capitala Moldovei.

Mutat la București datorită chemării frățești a vechiului coleg de școală, pictorul Zamfiropol-Dall, care îl duce în casa sa, Tonitza colaborează în 1919, cu desene și cu articole la « Socialismul », « Izbînda », « Avîntul », « Dimineața » sau « Însemnări literare », ridicînd din nou *Problema artelor frumoase în Romînia.*

Atît de susținuta sa activitate publicistică, al cărei teren se lărgește prin adăugirea, în 1920 și 1921, a unor colaborări la « Cuvîntul liber », « Hiena » sau « Flacăra », marchează o puternică schimbare de orientare și prin temele pe cari le atacă și prin punctul de vedere pe care îl adoptă față de ele.

Pe plan artistic el atacă în egală măsură și « oficialitatea grotelor », care încearcă să bareze așezarea pe temelii mai solide a artei romînești, și misiții ce speculează fără cruțare numele artiștilor, și snobii care dau sentințe fără a înțelege nimic din problemele artei.

Lumea și mentalitatea aceasta sînt însă foarte puternice, și articole ca cel scris în « Flacăra » din 30 iunie 1922, despre « Camil Ressu », dovedesc că Tonitza este conștient de acest lucru. Protestatar dar nu luptător, el profită de invitația ce i se face de a lucra la Vălenii de Munte, și se retrage pentru mai mulți ani în orășelul unde se va dărui aproape în întregime picturii.

Prestigiul său de publicist și critic de artă devenise însă atît de mare, încît colaborarea continuă să-i fie solicitată și — deși nu se află în București — la 1 ianuarie 1922 îl vedem apărînd prim-redactor al revistei « Artele frumoase », pe care în bune condiții editoriale o scotea cercul artistic « Ion Mincu ».

Revenit în București, după aproape patru ani, în care chipurile melancolice ale copiilor pictați de el i-au cucerit interesul larg al privitorilor și al criticii, Tonitza bucurîndu-se de data aceasta de un succes binemeritat, continuă să colaboreze la finele lui 1925 cu regularitate la săptămînalul « Universul literar ».

Cadrul prea limitat pe care rubrica plastică i-l oferă, nu îl împiedică pe Tonitza să atace marile probleme și să dovedească o vie înțelegere a procesului social.

La fel de clar văzător se dovedește Tonitza și în aprecierea valorilor artistice. Alături de omagiile pe care — cu orice prilej — le aduce artei lui Luchian — el pune în evidență valoarea reală a unor artiști, precum Paciurea, Petrașcu, Pallady, Iser, Șirato, Ștefan Dumitrescu sau Bunescu, familiarizînd în același timp cititorii săi cu pictorii moderni din occident precum Seurat, Utrillo sau Matisse.

Despre *Paciurea*, el scrie în ,,Sinteza" din aprilie 1927: «...*Paciurea a atacat — cu o îndrăzneală, un bun simț și o finețǎ încă neîntîlnită pînă la el — toate marile probleme ale sculpturii, portretistice și monumentale.*

« *Le-a atacat cu toată știința unei superioare meserii și cu tot entuziasmul artistului de rasă, care caută în artă nu satisfacții pecuniare, nici gloria urlătoare a străzii, ori acea remuneratorie a oficialității — ci suprema voluptate a izbînzii asupra materiei inerte, care, sub fulgerile daltei inspirate, renaște elocvența și — neclintită în rostogolirea veacurilor — transmite viitorimii balsamul unui suflet, arhitectura impecabilă a unei minți, strigarea în eternitate a unui neam întreg* ».

Se va fi observat, însă, că profundele aprecieri și caracterizări pe care Tonitza le face — cu toată competența unui meșteșugar — sînt totdeauna pigmentate de o vibrantă notă poetică.

Chemarea către literatură n-a încetat niciodată pentru Tonitza și — alături de cronicile, pamfletele sau polemicele pe care le susține în periodicele vremii — el folosește spațiul mai larg al cotidianelor pentru a publica acele cronici fanteziste, infantile sau ecorșeuri, în care lasă loc liber vocației sale beletristice.

În încercări ca acestea, el se definește nu numai prin sensibilitatea pe care o dovedește ci și printr-o excepțională plasticitate susținută de o limbă bogat colorată.

« Vitraliu...» care formează una din *Vignetele de sidef* publicate în decembrie 1927, poate figura cu cinste în paginile oricărui literat.

«*Aburii albi din atelier s-au cristalizat pe lumina ferestrelor mele: Broderii medievale în stil polar.*

Pe stepa lor de ghiață sclipesc, în încremeniri luminoase, năzăriri de basm.

Castele de sticlă, vrăjite, răsar în orchestrații gotice din spume florate cu arome de promoroacă.

Albatroșii, pelicanii și porumbeii albi, cu scînteieri de boabe de rouă în noapte, se întrec locului, siluetînd heraldic straje diamantine...»

Pe acest drum larg Tonitza continuă să meargă pînă în 1933, cînd, luînd catedră la Academia de Arte Frumoase din Iași, publicistica sa mult mai redusă se întoarce — în «Viața Romînească» și « Însemnări Ieșene» — mai ales către problemele organizatorice ale artei și către estetică.

Deși Tonitza nu a adunat în cursul vieții decît cele cîteva «Cronici fantaziste neliterare» publicate în volumul din 1926, și nu avea intenția să publice decît același gen de articole, așa cum ne dovedesc anumite manuscrise, ultimele sale formulări despre artă, mai organizate și mai complete, ne-au fost păstrate de devotatul său elev, pictorul Hîrtopeanu, care le-a publicat în 1947, sub titlul « Note despre pictură ».

Omagiul acesta postum constituie o sinteză a gîndurilor lui Tonitza, din care extragem poemul pe care el îl închină artei ce i-a făcut gloria.

«*Paleta — spune Tonitza — cu vopseala de pe ea, ar trebui să fie pentru pictor, ceea ce pentru un muzician e orchestra cu diversele ei instrumente* ».

«*Cum din punerea în mișcare a tuturor acestor instrumente, muzicianul poate să scoată un ansamblu de armonie fonică, tot astfel pictorul din combinațiile culorilor sale de pe paletă — trebuie să capete un ansamblu de armonie cromatică*».

«*Așa precum fiecare instrument muzical trebuie să-și păstreze, în ansamblul unei orchestre, caracterul lui original, asemenea o culoare trebuie să-și păstreze în ansamblul cromatic, caracterul ei original*».

*

«*Pentru pictor paleta este un instrument, prin intermediul căruia sufletul lui cată să se exprime plastic — tot astfel cum pentru un cîntăreț, vioara este instrumentul prin intermediul căruia sufletul lui se exprimă muzical*».

Publicarea acestor «Note» a însemnat încununarea activității de scriitor a celui mai fertil critic și beletrist dintre artiștii plastici romîni.

În timpul vieții sale, Tonitza a fost cunoscut și prețuit — în scris — mai ales ca pamfletar. Curajul și verva cu care el a biciuit oficialitatea romînească și «pompierii» pe care ea îi susținea, i-au atras antipatii care au dus la o umbrire a realelor sale calități de critic, a intuiției sale sociale, a valorii sale de portretist și pudica sensibilitate a poeziei sale în proză.

Fără a fi avut arhitectonica severă a unui Francisc Șirato, care a știut adînci probleme legate de arta plastică, fără să fi făcut o critică științifică, Tonitza rămîne totuși un critic care, folosind toată gama, de la poezie la pamflet, a făcut judecăți perfect valabile și a prevestit realizări confirmate.

Dușman înfocat al literaturii pe marginea artei, el n-a dat interpretări literare temelor plastice, ci a găsit forme literare pentru analize și aprecieri de rafinat meșteșugar. Prin aceasta Tonitza a reușit mai mult decît mai toți criticii, să atragă interesul asupra artei și problemelor ei.

De aceea, o bună înțelegere a principalelor sale articole va îngădui să fie cunoscut mai bine ca critic de artă și ca literat.

Angela Vrancea și Ion Vîlcea

Femei la cimitir

NICOLAE BICFALVI — Spre tirg — desen pastelat

ARAD

Evenimentul central din Cenaclul Arad l-a constituit expoziţia de primăvară, manifestare devenită tradiţională. Încă în anul 1956 cei 15.000 de vizitatori ai expoziţiei au dovedit răsunetul de care s-a bucurat ea în mase. Totuşi, calitativ vorbind, artiştii nu se exprimau atunci încă destul de personal, lucrările lor adesea nereuşind să depăşească stereotipul, convenţionalul.

Expoziţia din primăvara acestui an a marcat o cotitură, după un an în decursul căruia artiştii au dezbătut în colectiv, mai în adîncime, şi au clarificat probleme ale realismului socialist. Rezultatul a fost o împrospătare, forme de expresie mai potrivite cu personalitatea fiecăruia. Progresul acesta s-a vădit atit în pictură, cit şi în sculptură. S-au remarcat tinerii pictori: N. Bicfalvi, Frenţiu Sever, Valentin Stache, Ioan Mihali, şi sculptorii Livia Cernenschi, Ioan Tolan, Emil Vitroel, Nicolae Kruch şi Valer Brudaşcu.

Ceea ce nu înseamnă că artiştii arădeni sînt pe deplin mulţumiţi cu ceea ce au realizat. Îi preocupă în special problema temelor compoziţionale, care au fost mai sărac reprezentate în expoziţie.

De la corespondentul nostru
Hajos Emerich

V. GANEA — Strada Lipscani din Ploeşti — ulei

PLOEŞTI

O serie de artişti din Cenaclul Ploeşti, practicau, pînă mai anul trecut, o pictură seacă, fotografică. Datorită însă dezbaterilor largi, purtate — atît în cadrul cenaclului cît şi în presă asupra problemelor generate de expoziţia regională din anul trecut, mulţi pictori au căpătat mai multă încredere în ei şi s-au apucat, cu forţe noi, de lucru.

Vasile Ganea a adus, în expoziţia sa personală deschisă la 15 iunie, rezultatul muncii din toamna trecută şi pînă acum, lucrări în care face dovada unui real talent. Se remarcă, *Portretul Fratelui* şi peisajul *Strada Lipscani*.

În aceeaşi sală şi odată cu V. Ganea, a expus şi Ion Ionescu, pictor amator.

Între 12 mai — 12 iunie a fost deschisă o expoziţie cuprinzînd cca. 60 caricaturi ale tov. Dodoi Marin, artist amator, salariat al Uzinelor 1 Mai. Tov. Dodoi nu e la prima sa manifestare artistică; lucrările pe care le-a prezentat acum au arătat că este în progres faţă de lucrările prezentate în expoziţia regională din 1956.

Sculptorul Gh. Coman a terminat nu de mult basorelieful *Nu mai vrem război*, lucrare în care se vădesc simţitoarele progrese realizate de artist.

Santier:

Pictorii N. Vasilescu şi N. Toma lucrează peisaj (primul în Ploeşti; cel de al doilea — la Brebu); Margareta Bartuş, la Cîmpina, lucrează peisaj şi un portret de muncitor; Ioan Höfflich pictează peisaj la Slănic (regiunea Ploeşti). Mai are în lucru şi portretul unui cîntăreţ de muzică populară. Mihail Meuzopol are în curs de execuţie, la Mizil, compoziţia *La baba Ana*, cu tema 1907. Graficiana Tanţi Iliescu-Mihăilescu culege aspecte din Tîrgovişte.

De la corespondentul nostru
Petre Marin Constantin

CLUJ

În cursul lunii iunie au fost deschise mai multe expoziţii.

Astfel, la Galeriile Fondului Plastic au avut loc două expoziţii de grup. S-au remarcat lucrările pictorilor Alexandru Mohi (portretul sculptorului Al. Puskas, lucrat cu multă înţelegere psihologică, în tonalităţi preţioase), T. Harşia, N. Crişan şi M. Vremir

De asemenea, în aceeaşi sală a expus şi ceramistul Bandi Desideriu din Tg. Mureş — forme şi desene populare prelucrate. Cu deosebire reuşite — vazele de flori, cu smalţ de eosină, executate cu ardere redusă, obţinîndu-se un luciu pal şi extrem de delicat (alte lucrări păreau oarecum încărcate ca decoraţie şi prea colorate, prea lucioase cu eosină normală).

În sălile de expoziţii temporare ale Muzeului din Palatul Banffy: între 1—22 iunie a avut loc expoziţia comemorativă Leon Alex (cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la naşterea artistului). Au fost expuse 64 lucrări.

La 25 iunie s-a deschis, pe timp de două săptămîni, din iniţiativa Arlus-ului, o expoziţie de artă decorativă şi aplicată din R.S.F.S.R.

Tot la acest muzeu, în cursul lunii iulie, a fost găzduită expoziţia retrospectivă Al. Ziffer (care a fost deschisă mai înainte la Baia Mare, oraşul natal al artistului).

De la corespondentul nostru
Ştefan Borghida

BUCUREŞTI

În lunile de vară s-a trecut la unele reorganizări pe linie administrativă, şi anume: acordarea unei mai mari amplori unui serviciu de creaţie; acesta ar urma să coordoneze — pe întreaga ţară — problemele celor trei sectoare principale de activitate (pictură, sculptură, grafică), îndeplinind o dublă funcţie: de sinteză şi de analiză a problemelor. Acest serviciu are menirea de a îmbunătăţi situaţia artiştilor şi a muncii lor creatoare. Pentru început, una din problemele studiate şi în curs de rezolvare a fost aceea a organizării vieţii artistice a absolvenţilor institutelor de artă, pînă la intrarea în U.A.P. Absolvenţii vor beneficia de o bursă, timp de doi ani de zile (în primul an fără concurs), dispunînd de aceleaşi înlesniri şi încurajări ca şi membrii U.A.P. (ordine de serviciu, case de creaţie, drept de a expune, etc.), pînă la definitivarea situaţiei lor. S-a căutat de asemenea să se dea o justă soluţionare problemelor absolvenţilor pictori de teatru şi ceramişti.

★

La invitaţia oraşului Carrara, care a iniţiat premiul internaţional de sculptură «Città'di Carrara» — 1 septembrie 1957, maeştrii C. Medrea şi I. Irimescu au trimis cîte trei lucrări la acest concurs.

★

Ca răspuns la expoziţia pictorilor şi graficienilor din Republica Cehoslovacia care ne-au vizitat ţara, şi în conformitate cu prevederile acordurilor culturale existente — a plecat în luna septembrie la Praga o expoziţie a artiştilor romîni care au lucrat în anul trecut în Cehoslovacia (C. Daneţ, D. Hatmanu, I. Hălăucescu, V. Marinescu, S. Natra, E. Niculescu, I. Oniţă, L. Els, F. Simionescu, Romeo Voinescu, P. Atanasiu).

PRIN ATELIERELE UNOR TINERI SCULPTORI

Atelierele din Şoseaua Kiseleff, mari, îmbietoare, găzduiesc, înlăuntrul colţurilor lor de răcoare, cîţiva dintre artiştii care au mai rămas bucureşteni în sezonul de vară.

Într-un luminiş, de printre boschete şi corcoduşi apare, împovărat de atita soare... Eminescu, pus aici la încercare spre a se vedea cum va arăta statuia lui de la Cluj (în realizarea lui O. Maitec — premiat la concurs).

Sculptoriţa Mara Bîscă, la uşa căreia am ciocănit întîi, descoperă din învelişurile-i multiple un miner ce se odihneşte — lucrare destinată parcului Institutului de Mine de la Săsar; o va turna mai intîi în ghips, apoi o va transpune în marmură.

Dar o frămîntă încă şi alte proiecte: acela al înfăţişării unui moment al răscoalei din 1907, precum şi redarea plastică a unui legendar haiduc.

Ne ducem să vedem şi minerul Veturiei Ilica, proiectat pentru piaţa din Petroşani, pe care-l va realiza în marmură, la dimensiunea de 2,60 m. Sculptoriţa Veturia Ilica lucra, de asemenea, la o compoziţie inspirată de 1907.

Nişte hulubi ne-au condus la Ovidiu Maitec. Avea în curs de finisare şi-şi propunea să toarne apoi în bronz, pentru a figura undeva pe Valea Jiului, o lucrare reprezentînd ţăranul care vrea să devină miner.

În alt atelier, Florica Ioan medita asupra schiţei la care lucrase: doi tineri sportivi. Isprăvise de turnat în ghips un portret de bărbat şi un grup cu două fetiţe. Frăgezimea, graţia lor pură o făceau să dorească pentru ele o marmură de o calitate deosebită.

Într-unul din atelierele blocurilor din str. Pangrati (acestea — noi de tot, cu tencuiala crudă încă) am văzut lucrarea în curs de finisare a sculptorului Dorio Lazăr: o îmbinare de trăsături de robusteţe fizică şi prospeţime sufletească — simbol al tinereţii noastre noi, sănătoase.

St. S.

PETROŞANI

La 15 iunie la Petroşani s-a deschis un magazin-sucursală al Fondului Plastic. Deşi amenajările în vederea expunerii lucrărilor de artă nu erau încă perfect puse la punct, totuşi aceasta a însemnat un pas înainte pentru viaţa artistică şi culturală a oraşului. S-a avut în vedere ca, prin mijlocirea acestei sucursale, să se poată obţine atît sediul necesar expunerii în permanenţă a unor lucrări de artă, cît şi punerea acestor lucrări la îndemîna publicului doritor de a le achiziţiona, la preţuri convenabile.

S-a elaborat, de către Cenaclul U.A.P., în colaborare cu Galeriile de Artă, pentru următoarele 8—10 luni, un plan de organizare a unor expoziţii individuale ale artiştilor cenaclului — în cadrul cluburilor muncitoreşti. S-a prevăzut ca expoziţiile să fie deplasate — după posibilităţile locale — şi în unele localităţi din raion (Lupeni, Vulcan, Paroşeni, Lonea, Petrila); s-a hotărît o largă popularizare a acestor manifestări, prin cataloage, afişe, presă, centrele de radioficare.

Începutul pentru punerea în aplicare a planului susmenţionat s-a făcut la 7 iulie, cu expoziţia tovarăşului Iosif Tellman — 48 lucrări de grafică şi pictură inspirate din viaţa şi munca din acest centru minier.

De la corespondentul nostru
Fodor Kalman

CONSTANŢA

Bătrîna Constanţă îşi dă seama că este prea săracă în statui şi că puţinele pe care le are nu-i conferă calitatea nici de mare oraş, nici de oraş vechi, cum pe drept cuvînt se consideră. Un *Ovidiu* lipsit de monumentalitatea impusă de personalitatea poetului elegiac de acum 2000 de ani, statuie prea mică faţă de impunătoarea clădire a Sfatului Popular care-i formează fundalul (imobil ce s-a înălţat ţinînd seama firesc de necesităţile orăşeneşti şi nu de... proporţiile statuii) şi cele cîteva busturi din oraş au devenit insuficiente faţă de explicabila ambiţie a oraşului de a-şi cîştiga prestigiul la care aspiră.

De aceea organele administrative ale oraşului şi-au propus să ridice o seamă de statui şi busturi ale unor personalităţi istorice, politice, literare, ştiinţifice.

Statuia lui Ovidiu

Constanţa va fi astfel înzestrată cu o statuie a lui *Lenin* aflată deja în lucru, şi care va fi aşezată în parcul din centru. Va mai avea şi două busturi ale lui *Vasile Pîrvan* (unul datorit sculptorului I. Irimescu, iar al doilea lui I. Jalea). Vasile Pîrvan a fost o figură reprezentativă în arheologia noastră. Cercetător cu vaste cunoştinţe, el ne-a lăsat pe lîngă studii foarte importante, printre care renumita «Getica», o lucrare de proporţii asupra aşezărilor strămoşilor noştri geţi, şi o serie de descoperiri arheologice de valoare, efectuate pe pămînturile dobrogene, ca dezgroparea cetăţii greceşti Istria, ce fusese fundată pe vechi construcţii feniciene. I se cuvine aşadar pe deplin o cinstire postumă. De ce însă în dublu exemplar? Pîrvan nr. 1 va fi plasat în parcul din faţa gării, pe un soclu deja existent, iar Pîrvan nr. 2 în incinta Muzeului Regional de Arheologie, muzeu care, potrivit propunerii Sfatului Popular va purta pe viitor numele lui Pîrvan. S-a mai hotărît de asemenea comandarea unui bust în memoria luptătorului antifascist *Filimon Sîrbu*, bust ce urmează a fi instalat în faţa Teatrului de Stat din Constanţa. De asemenea şi un bust al lui *Ion Borcea*, unul din marii noştri naturalişti din trecut, ihtiolog de specialitate, care ne-a lăsat ample studii asupra florei şi faunei Mării Negre. Bustul lui Ion Borcea va fi aşezat în faţa «Aquariumului» actualmente în construcţie, o clădire care de altfel va fi înzestrată şi cu alte lucrări de artă, şi anume cu o serie de panouri-picturi reprezentînd scene cu subiect maritim ca: arborele genealogic al faunei Mării Negre, sisteme de pescuit, modalităţi de exploatare a bogăţiilor din Marea Neagră etc. Panourile se vor expune pe un mare perete de stuco-marmură ce se execută de către «Decorativa».

Se mai tratează apoi achiziţionarea unei statui a lui Matuşenko, comandantul potemkinist, realizată de sculptoriţa Corina Ioniţă.

Se proiectează de asemenea dotarea parcurilor de pe litoral şi a oraşelor din regiune cu un mare număr de lucrări de sculptură.

La Tulcea va fi cinstită memoria lui *Grigore Antippa*, cunoscutul naturalist, căruia îi datorăm muzeul de ştiinţe naturale de la şosea; la Medgidia ar urma să fie înălţat un grup statuar cu scene din munca muncitorilor industriali şi agricoli; la Mangalia se va putea vedea — nădăjduim — bustul lui *N. Tonitza* care şi-a găsit o bogată sursă de inspiraţie în decorul mangaliot; Cerna-Vodă va avea bustul lui *Saligny*, constructorul podului de la Cerna Vodă; Sulina va fi înfrumuseţată cu un grup statuar reprezentînd solidaritatea marinarilor romîni şi ruşi în timpul insurecţiei din Octombrie 1917, de la Odesa, iar parcurile ce au fost amenajate în localităţile de pe litoral vor fi înzestrate cu un număr de aproximativ 20 de busturi a diferite figuri de artişti, scriitori, poeţi, oameni politici: Eminescu, Caragiale, Enescu, Puşkin, Bălcescu, Gorki, N. Grigorescu, Maiacovski, Vasile Roaită ş.a.m.d. Foarte lăudabil.

Ar mai fi totuşi ceva de spus: dacă vrem să înfrumuseţăm oraşele cu opere de artă, de ce să căutăm izvoare de inspiraţie numai din domeniul istoric, politic, literar, ştiinţific? De ce la un număr atît de impresionant de statui, să nu găsim plăsmuite în marmură sau bronz, scene din viaţă, din epoca noastră? Voioşia unor copii jucîndu-se pe plajă, cu mingea, reprezentată printr-un grup cioplit în marmură albă, pe fundalul siniliu al mării n-ar putea împodobi un parc de odihnă? Dar graţia unor copile schiţînd un dans? Dar un grup de ţărani şi ţărance, întorcîndu-se de la muncă? Sînt atîtea şi atîtea izvoare de inspiraţie care ar constitui, pentru mai tîrziu, mărturii ale complexităţii vieţii noastre de azi... Şi apoi mai e ceva: amplasamentul lor. Avem nădejdea că edilii oraşelor vor şti să scoată în valoare statuile, aşezîndu-le în cadrul ce li se potriveşte cel mai bine, dînd totodată şi o mai mare frumuseţe naturii înconjurătoare.

Imobile conţinînd lucrări de artă, cum e de pildă vila Şuţu, unde actualmente funcţionează Casa Regională de Creaţie din Constanţa, care avea picturile de pe tavane deteriorate, au fost renovate, iar picturile restaurate de către pictorul Rădulescu din localitate. În curs de restaurare este şi Moscheea mică.

O comisie studiază de asemenea restaurarea unui imobil aparţinînd pe vremuri unei căpetenii musulmane: o construcţie clădită după tipicul impus de obiceiurile stăpînilor de mai multe neveste: la etaj o odaie circulară, gineceul, iar în jurul ei dormitoarele. Din mărturiile verbale culese, rezultă că în acest imobil s-ar fi semnat armistiţiul romîno-turc de la 1878. Sfatul Regional a sezisat Academia R.P.R. şi aşteaptă avizul acesteia pentru a şti dacă imobilul poate fi socotit monument istoric.

Eforturile Sfatului Popular, secţia culturală, de a da un imbold vieţii plastice, de a educa gustul publicului sînt evidente, Pentru că nu dispune însă de un local adecuat, s-a hotărît ca o serie de încăperi ale Muzeului Regional de Arheologie să fie destinate unei secţii de arte plastice. Va funcţiona aşadar o expoziţie permanentă ce va fi înzestrată din trei surse: cu lucrările unei foste pinacoteci din localitate; cu colecţia de picturi, sculpturi şi grafică aparţinînd d-rului Vintilă, originar din Dobrogea; cu alte circa 200 de lucrări primite din partea Direcţiei Artelor Plastice din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii.

La Constanţa, Tulcea, Cerna-Vodă, Medgidia şi Feteşti s-au înfiinţat cercuri de artişti amatori, formate din talentele locale, care au alte îndeletniciri de bază. În afară de cercul din Tulcea, în care s-au remarcat pictorii amatori Găvanea şi Stoilă, celelalte nu au dat rezultate mulţumitoare. Credem că vina este a unei lipse de îndrumări. Sfatul Popular al regiunii este în căutarea acelui îndrumător priceput care să pună devotament şi pasiune în frumoasa sa misiune de dascăl şi educator.

I. Sc.

ANTON VAN DYCK, Sfinta familie
(foto Gh. Şerban)

MUZEUL DE ARTĂ DIN IAŞI

Muzeul de artă din Iaşi, reorganizat şi mult îmbogăţit, a fost instalat într-un local mult mai spaţios şi mai corespunzător decît cel dinainte. Acum, numeroasele lucrări de artă clasică şi modernă pot fi văzute în condiţii prielnice în numeroase încăperi ale primului etaj din Palatul Culturii. Pînă la publicarea unui articol mai amplu, amintim că muzeul ieşan cuprinde opere de mare valoare, unele datorite maeştrilor clasici universali, altele întemeietorilor picturii noastre moderne şi, în fine, lucrările artiştilor noştri contemporani.

Datorită donaţiilor lui Sofronie Vîrnav, C. Dassiade şi Costache Negri, precum şi ale altora, muzeul ieşan posedă opere de Caravaggio, Veronese, Tintoretto, Guercino, Salvator Rosa, de Murillo, Cranach şi Angelica Kaufman, de Poussin, Boucher, Le Sueur, Le Bourguignon, Philippe de Champaigne, unele cu totul remarcabile.

Din grupul de lucrări făcute de diferiţi artişti, care au vizitat Iaşii în secolul trecut sau au predat arta acolo, deosebit de interesante atît pentru valoarea lor documentară, cît şi pentru farmecul lor sînt vederile panoramice ale oraşului « O barieră la Iaşi în 1830 » şi «Iaşii în 1830» pictate de cunoscutul artist rus Maxim Nichiforovici Vorobieff (1787—1855), chemat la Iaşi de generalul Kiseleff, precum şi peisajul lui Ludovic Stavski « Iaşii în 1842 », Stavsky aflîndu-se la Iaşi încă de pe la 1830, cînd face portrete protipendadei şi împodobeşte pereţii palatului Rosetti-Roznovanu, pentru ca apoi să predea desenul la şcoala de fete. Mai ales în lucrarea acestuia din urmă «Iaşii în 1842», se desluşesc nu numai clădirile importante ale oraşului şi fermecătoarele coline, dar în primul plan vedem crîmpeie foarte caracteristice din viaţa oraşului. În dreapta, tineretul mai la modă se dă în scrinciob, iar alături ţăranii încing o horă; în stînga, vedem un car încărcat cu fîn şi tras de doi boi, iar în faţa lui negustori, tîrgoveţi, mici burghezi, în costumele epocii.

Lucrările lui Vorobieff şi Stavsky, în care peisajul panoramic se îmbină cu pictura de gen, au deosebit farmec, fiind lucrate cu grija de a constitui documente de viaţă şi păstrîndu-şi o anumită naivitate în privinţa tehnicii.

Cu acelaşi farmec al artistului dornic să fie cît mai veridic, chiar dacă nu stăpîneşte totdeauna mijloacele artistice cele mai evoluate, sînt şi o seamă de portrete datorite lui Niccolo Livaditti, Ion Balomir şi unor pictori anonimi, care, stăruind asupra costumului şi podoabelor sau asupra ţinutei personajelor, au mai multă autenticitate decît unele lucrări academice din aceeaşi vreme, lucrate migălos şi fără viaţă.

Primii portretişti de la Iaşi, fie romîni, fie străini, dintre aceştia de valoare deosebită fiind Giovanni Schiavoni (autorul, printre altele, a celor două portrete ale vornicului Burada şi al soţiei sale, aflate la muzeul din Bucureşti, dar provenind tot din colecţia ieşană) au adesea un deosebit farmec în lucrările lor, preţioase şi din punct de vedere documentar. Gheorghe Asachi, George Lemeni, G. Năstăseanu, G. Panaiteanu-Bardasare urmează în sălile muzeului ieşan şi apoi ceilalţi pictori academici, care au predat la Şcoala de Belle-Arte şi au însufleţit viaţa artistică a Iaşilor: Emanoil Bardasare, C. D. Stahi, peisagistul Theodor Buicliu. Bine reprezentaţi sînt pictorii ieşeni Gheorghe Popovici, a cărui compoziţie de mari dimensiuni « Execuţia lui Horia » a fost readusă la muzeu, şi Octav Băncilă.

Din opera lui Theodor Aman şi Nicolae Grigorescu sînt unele piese remarcabile, ca « Vechiul regim » al lui Aman (boierul acela părind de modă veche, într-un interior mobilat oriental şi avînd alături narghileaua, şi care totuşi nu aparţine. . .vechiului regim, căci pe lîngă şaluri, hangere, narghilea, icoane, ulcioare, omul are şi cîteva gravuri moderne şi chiar deasupra divanului portretul lui Tudor Vladimirescu. Ba, el însuşi este înfăţişat citind.) Din lucrările lui Grigorescu se află la Iaşi acea ţigancă plină de expresie şi viguros construită « Ursăreasa de la Bolduri », ca şi alte lucrări de valoare. Luchian, deşi moldovean, este mai puţin bine reprezentat.

PAOLO VERONESE, Marte Venus şi Cupidon
(foto Gh. Şerban)

Încîntătoare, prin coloritul şi viaţa mai apropiată de noi, este încăperea în care se află operele unor artişti ca Theodor Pallady, George Petraşcu, N. N. Tonitza, St. Dimitrescu, I. Teodorescu-Sion, Steriadi, Ressu, Iser, Corneliu Baba, A. Ciucurencu, A. Bălţatu. Fiecare dintre aceştia nu este reprezentat cu multe lucrări, dar în genere acestea sînt reprezentative.

Regretăm că lipsesc peisajele ieşene ale lui Theodor Pallady (unul, de la Repedea, se află la Muzeul Zambaccian, iar altele în colecţii particulare). Dintre toţi pictorii care au înfăţişat Iaşul, ieşanul Pallady a înţeles cel mai temeinic valoarea picturală a aşezării aceleia cu coline pierdute uneori în ceţuri străvezii şi cu reflexe cenuşii, albăstrii, gălbii.

Ne-a bucurat faptul că muzeul ieşan a început să adune operele unui valoros pictor moldovean, Aurel Băeşu, mort prematur, şi are şi o interesantă compoziţie de Dimitrie Hîrlescu, pictor mort de asemenea prematur şi care merită o reconsiderare, ca şi Lascăr Vorel. Tocmai pentru că este un muzeu care are şi un caracter regional, ar trebui stăruit în viitor ca pictorii moldoveni să fie mai bine reprezentaţi acolo, printre aceştia numărîndu-se în afară de marii maeştri ca Luchian, Pallady, Petraşcu, Tonitza, St. Dimitrescu, Ressu, şi o serie de pictori valoroşi ca Băeşu, Hîrlescu, Vorel şi remarcabilul acuarelist M. W. Arnold acesta neavînd nici o lucrare acolo, ca de altfel şi Vorel, asupra căruia ne vom spune cuvîntul. De asemenea G. Juster, Nutzi Acontz şi alţii, pictori de obîrşie ieşeană sau care au învăţat la Iaşi ar trebui să figureze la muzeu.

Dintre pictorii care se manifestă actualmente la Iaşi, Dan Hatmanu ne-a impus cel mai mult, prin coloritul său viu şi caracteristic, prin viaţa ce o conferă personajelor, iar alături de el Costache Agafiţei, directorul muzeului, care merită o deosebită preţuire şi pentru munca de reorganizare a instituţiei, pictor talentat, care se apropie de specificul aşezării ieşene, de picturalitatea încă prea puţin valorificată a Iaşilor. De altfel, capitala Moldovii are o pleiadă de artişti interesanţi, de la mai vîrstnicul Otto Briese la Nicolae Popa, M. Cămăruţ, Călin Alupi, Mihăilescu-Craiu, P. Hîrtopeanu, Vasile Ştefan, Bouşcă, artişti înzestraţi, care, aşa cum am mai spus cu alt prilej, au nevoie de mai multă îndrăzneală în concepţie şi în tehnică, tocmai spre a se putea apropia mai temeinic de aspectele semnificative ale epocii noastre.

Sculptura este mai sărac reprezentată. Alături de lucrări de Ion Georgescu, Storck, ieşeanul Tronescu (ar trebui căutate şi puţinele lucrări făcute la Iaşi de Gh. Chipăruş, sculptor înzestrat) şi de O. Han (care ne-a dat, în ultimii ani, mai multe compoziţii monumentale înfăţişînd pe Ştefan cel Mare şi Vasile Lupu), sînt lucrări şi ale sculptorilor care au activat la Iaşi, Ion Irimescu şi M. Onofrei, sau ale tinerilor Florea şi Condurachi. Aici este mult de completat, mai ales cu sculpturi reprezentînd personaje şi momente din istoria Moldovii şi a Iaşilor.

Va trebui să se revină în paginile revistei asupra lucrărilor din acest muzeu, care acum îşi are localul, organizarea şi condiţiile prielnice, prin grija Ministerului Învăţămîntului şi Culturii şi prin devotamentul celor de la muzeu. Inerentele lacune vor fi cu timpul inlăturate iar muzeul ieşan, ca şi celelalte muzee ale ţării, vor putea oglindi bogata dezvoltare a plasticii noastre.

P. Com.

DOUĂ FILME DE ISTORIE A PICTURII

THEODOR AMAN, Autoportret

O ciudată problemă este aceea a filmului documentar în care se prezintă opera unui pictor. Cinematograful, se ştie, este arta mişcării. El redă mişcarea prin . . . mişcare. Pictura este o foarte paradoxală artă care exprimă (fireşte, mişcarea; orice artă exprimă mişcare); care deci exprimă mişcarea cu ajutorul. . . imobilităţii. Ca şi cînd naturii — atît celei umane cît şi celeilalte — i-ar plăcea din cînd în cînd să se oprească din mers ca pentru a-şi contempla într-o privire de ansamblu, propriul ei tumult. Astfel se născu « linia », o trăsătură imobilă care înscrie toate palpitaţiile unui elan, unei aruncări de gînd, unei căderi de sentiment.

Tocmai pentru că alfabetul picturii şi al filmului diferă aşa de tare; tocmai pentru că totuşi ele se ocupă în fond de acelaşi lucru: mişcarea vizuală, cinetica plastică; tocmai din aceste motive uniunea lor este dificilă.

La această întreprindere delicată s-au înhămat de o bucată de vreme harnicii lucrători de la Studiourile Sahia. Se ştie că aici se face treabă serioasă. La Sahia s-a realizat un film despre Grigorescu, altul despre Aman; un al treilea este gata să iasă, şi este întrînsul vorba de Brueghel; în fine un al patrulea este destinat lui Luchian.

Dintre acestea am văzut numai primele două. Autorii au avut serioasa ideie de a se adresa unor specialişti: profesorului academician Oprescu, directorul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. şi criticului de artă Radu Bogdan, cercetător principal la acelaşi institut. Desigur că consultarea domniilor lor a contribuit mult la aranjarea inteligentă şi emoţionantă a secvenţelor. Este în ambele filme o variaţie şi o gradaţie remarcabilă. La care contribuie şi o execuţie coloristică impecabilă.

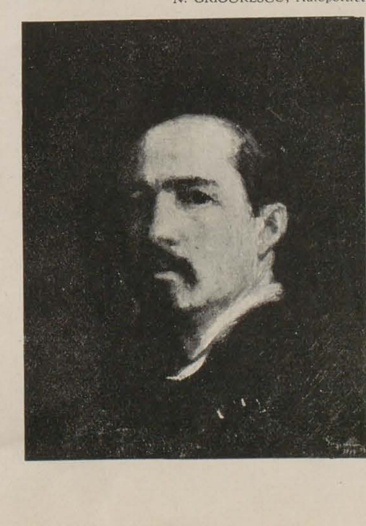
Spectatorul are la un moment dat o surpriză. După ce i se arată, fotografiate după natură, locurile unde a copilărit Grigorescu, apoi locurile din Franţa unde s-a format, apoi cele din ţară unde s-a întors, ecranul începe, fără tranziţie, să ne arate pînze de ale marelui maestru. Prima imagine provoacă bineînţeles un mic şoc, inerent trecerii de la un stil la altul, de la natură la pictură. Dar după aceasta, ceva mai tîrziu, vine un al doilea şoc. După ce ni s-au înfăţişat o mulţime de pînze de ale maestrului, povestitorul are nevoie să ne readucă la realitatea directă. Ni se prezintă atunci cîteva fotografii luate după natură.

Trebuie să amintim că, la început, peisajele alese de operator pentru a localiza biografia lui Grigorescu erau colorate foarte, foarte grigorescian. Era chiar izbitoare această corespondenţă. Simţeam o plăcere de a ne scălda, anticipativ, în apele cromatice ale acestui mare colorist, ca într-o baie bine potrivită. Cînd însă, pentru a doua oară, ni se prezintă peisaje colorate grigorescian, după ce între timp ni se arătaseră pînzele de el pictate, am simţit în faţa acelor peisaje reale nu că ar avea ceva negrigorescian ci, mult mai ciudat, că natura adevărată ar fi parcă mai puţin. . . naturală decît aceea zugrăvită de artist. Pomii reali, iarba materială aveau acum ceva tern, anost, şters. Artistul nu face numai — cum spunea Taine — concurenţă oficiului de stare civilă. El poate uneori să-l rămînă pe însuşi Dumnezeu. . .

Un mare serviciu a făcut acest film publicului celui neîndeajuns de cunoscător al lui Grigorescu. Pentru mulţi opera sa este un ciobănaş efeminat şi nişte invariabile perechi de boi. Filmul acesta exhaustiv ne arată cît de multe feluri de boi a pictat Grigorescu, cît de amănunţit şi adîncit a privit şi cugetat el la acest sărman şi necăjit prieten al ţăranului romîn. Apoi lucrările lui făcute în străinătate au arătat cu cîtă fidelitate pensula lui reflecta cerul propriu al fiecărui loc; cît de tare diferă climatul de lumină şi culoare în Franţa, pe malurile oceanului, de cromatica liniştită a dealurilor romîneşti.

La Aman împletirea între operă şi biografie este de asemenea magistral făcută. La Aman s-a dat chiar mai multă atenţie acestui aspect al filmului. Audiţia de lăutari cîntînd « Steluţa » este de o mare abilitate tehnică şi de o perfecţie vrednică de toată lauda. Dar mai cu seamă remarcabil în lucrarea despre Aman este felul cum s-a făcut decupajul tablourilor istorice, mai ales al celor reprezentînd lupte, răscoale, invazii. Aparatul operatorului a luat crîmpeie de pînză înlănţuindu-le în montaje scurte, în treceri rapide, care intensifică mobilitatea imaginilor, deşi aceste imagini rămîn ceea ce sînt, adică imagini imobile de pînză pictată. În felul acesta, filmul ne face să punem degetul pe principalul procedeu capabil să rezolve paradoxul filmului de pictură, adică logodna acestor două arte contradictorii, îmbinarea mişcării cu imobilitatea.

N. GRIGORESCU, Autoportret



E drept că privirea prea de aproape a tablourilor de vastă compoziţie istorică ne face să observăm că Aman nu avea un desen prea impecabil. Cîte un Mihai Bravul al lui seamănă uneori cu acele figuri brodate pe covoarele cu turci care complectează frumuseţea paturilor de bronz. Dar puţin importă. Este mişcare multă în aceste tablouri de război, compoziţie dibace în scenele de harem, culoare bogată în toate pînzele acestui artist. Şi-apoi să nu uităm că el este printre precursori, în timp ce Grigorescu are maturitatea clasicismului.

O problemă importantă pe care o ridică filmul de pictură este aceea a comentariului. Documentarul de istorie a artelor este, la urma urmelor, o lecţie universitară combinată cu un patetic discurs. Nicăieri ca aici, sarcina comentariului cinematografic, sarcina lui specifică şi originală, nu este mai clară şi mai imperativă. Sarcina unui comentariu cinematografic în acele filme subtil artistice care se numesc « documentare » (şi care-s cu totul altceva decît filmul cultural, sau didactic sau de actualităţi, sau instructiv, sau turistic), — sarcina comentariului aci este de a vorbi despre tot ce nu se vede în imaginea care se vede în acel moment pe ecran. Imaginea fizică trebuie să sugereze gînduri, la rîndu-le provocatoare de imagini mentale. Iar comentariul trebuie prin cuvintele sale meşteşugite să stimuleze această dublă generaţie de gînduri şi imagini.

În această privinţă trebuie să declar cu regret că ambele comentarii îndeosebi cel despre Theodor Aman (compuse de regizorul filmelor) lasă de dorit, sînt lungi, monotone şi cam şcolăreşti.

D. I. Suchianu

DE LA PASĂREA DIN OBOGA

LA... PASĂREA MĂIASTRĂ A LUI BRÂNCUŞI

Nu-i nici o ruşine să recunoaştem — ceea ce de altfel se ştie — că la noi se găsesc puţine din operele lui Constantin Brâncuşi. Dacă, din nefericire, ne-a revenit o mică zestre din opera lui, avem, în schimb, comoara originii ei. Şi din ceea ce avem, putem porni o descifrare dialectică a artei lui Brâncuşi cu un mai mic risc de a cădea în erori. Izvoarele operei lui Brâncuşi au rămas la el acasă — printre noi.

În străinătate fără cunoaşterea rădăcinilor din care urcă Brâncuşi, interpretările roiesc la suprafaţă — unele neclare, altele false.

Constantin Brâncuşi este oltean. Şi arta lui, în conţinut şi chiar în ramificaţiile extatice, exotice, erotice pătrunde arta stilistică, sintetică, de origină populară oltenească. Înainte de a fi adeptul orcărei concepţii, Brâncuşi a asimilat estetismul primar al locurilor în care a copilărit.

A plecat în lume cu un bagaj brut, care trebuia transmutat pe culmi istorice.

Se află, la bună depărtare de Craiova un sat — Oboga — sat de olari, situat pe un aşezămînt preistoric de olărie. Ceea ce înseamnă că din îndepărtate timpuri preistorice şi pînă astăzi, la Oboga s-au făcut din tată în fiu moştenitele modelaje de pămînt ars şi, mai

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, Pasărea măiastră
metal lustruit

tîrziu, împodobirea lor cu smalţ. Printre figurile umane şi animale, printre vasele de ritual, vasele de uz casnic, s-a făcut, la Oboga, şi pasărea de pămînt care să înalţe spiritul în largul cerului.

Tradiţionalul ulcior, în formă de pasăre, se dă şi astăzi mirelui dar de nuntire. Şi pasărea aceasta a urcat în scoarţa oltenească, în incrustăturile lemnului, în vrăjita pasăre a lui Creangă, şi fără îndoială, în Pasărea Măiastră a lui Brâncuşi.

Oboga, împrejurimile, Gorjul, Oltenia, sînt căile pe care urcă arta lui Brâncuşi şi către ele trebuie să ne reîntoarcem pentru a-i înţelege istoria.

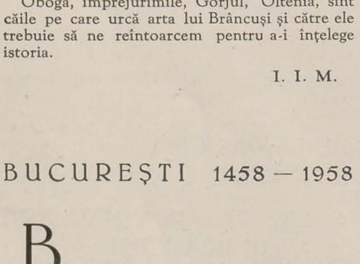
I. I. M.

BUCUREŞTI 1458 — 1958

Bucureştii vor sărbători anul viitor cinci sute de ani de existenţă. S-ar putea ca istoria oraşului nostru să fie mai veche, dar primele mărturii scrise pomenind de cetatea lui Bucur datează din 1458.

Pentru a arăta vizitatorilor sbuciumata viaţă a oraşului în decursul existenţei sale, un muzeu al acestei jumătăţi de mileniu este în curs de organizare de către Sfatul Popular al Capitalei.

Bucureştiul, aşezat la o răscruce de drumuri, a cunoscut în trecut rare clipe de linişte, în schimb a avut parte de multe calamităţi. Călătorii care treceau prin oraş şi poposeau prin vechile case boereşti vedeau doar sindrofiile şi zaiafeturile, şi rare ori privirile lor se opreau asupra mizeriei mahalalelor şi a famelicelor chipuri care rătăceau prin ele.



Mănăstirea Mihai Vodă la 1794 (azi Arhivele Statului) aquatinta, de W. Watts, după desenul după natură, de Luigi Mayer

Fantezia celor care au trecut pe aci, venind de pe meleaguri străine, atribuia cetăţii diferite numiri, după cum şi imaginile ce ne-au rămas se datorau într-o bună măsură tot fanteziei.

Nenumăratele desene şi schiţe după natură ale unor călători străini ca Doussault, Paul Alep, Lancelot, Raffet, Luigi Mayer, Bouquet, Lescalopier, Preziosi, la care se cuvine să adăugăm opera lui Carol Pop de Szathmary, Theodor Aman, Nicolae Barabas şi alţii, ne dau o imagine a Bucureştiului pînă la finele veacului trecut. Toate acestea sînt un preţios îndreptar pentru reconstituirea unei istorii a oraşului nostru din veacurile trecute.

În colecţia Academiei R.P.R. se găseşte o gravură apărută într-o revistă din Leipzig, în anul 1717, reprezentînd oraşul *Buchorest*, la începutul celui de al XVIII-lea veac. Cîteva biserici cu turle înalte, cîteva ziduri de cetate, puţini locuitori şi *Dîmbovicea Fluvius*, peste care sînt ridicate două poduri simple. Iată tot ceea ce a putut vedea anonimul trecător al acelui an.

Alte cîteva gravuri prezintă oraşul ca pe o aglomerare de biserici aruncate de ambele părţi ale Dîmboviţei, alături de case cu etaj, pe un fundal de dealuri. Fără îndoială că fantezia autorilor a lucrat şi de data aceasta în dauna realităţii existente în acel început al secolului al XVIII-lea.

Spre sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea, avem posibilitatea să desluşim mult mai precis aspectele capitalei noastre. Astfel, într-un album tipărit la Londra în anul 1803, apare o aquatintă după o pictură semnată de Luigi Mayer, reprezentînd Mănăstirea Mihai Vodă la 1794.

Dintre cei mai pasionaţi descoperitori ai frumuseţilor oraşului se cuvine să-l amintim pe Bouquet, care reprezintă în lucrările sale diferite aspecte ale oraşului dintre anii 1840—1850. De data aceasta totul ne apare văzut de ochiul unui om preocupat de ideea de a fi cît mai veridic cu putinţă.

D. Lancelot, care alături de V. Duruy a scris ,,Călătorie de la Paris la Bucureşti", apărută în revista ,,Le tour du monde", completează textul cu nenumărate desene şi schiţe din diferite colţuri ale oraşului. Pentru prima dată el reprezintă pitorescul Han al lui Manuc precum şi alte vederi care au dispărut de mult din capitală.

Calamităţile ce s-au abătut asupra oraşului nu au fost de asemenea uitate. Astfel, o gravură în lemn, apărută într-o publicaţie a epocii, în Germania, reprezintă un aspect al cutremurului din 23 ianuarie 1838, tot aşa cum alte gravuri redau imagini din incendiul care a avut loc în anul 1847.

Dar, cei ce s-au apropiat cu o deosebită dragoste de capitala noastră pentru a ne lăsa o imagine cît mai fidelă sînt Auguste Raffet, Preziosi, Carol Pop de Szathmary şi Theodor Aman. Opera lor plastică constituie un preţios îndreptar pentru cei ce doresc să cunoască Bucureştiul veacului trecut.

Expoziţia va cuprinde şi lucrări de la începutul veacului nostru, pînă în ziua de azi.

I. C.

INTREBĂRI INDISCRETE

Programul de ,,Radio" e foarte căutat. Apare în fiecare miercuri dimineaţa. La prînz nu se mai găseşte nici un exemplar pe la chioşcuri. Toate gospodinele se grăbesc să-l cumpere ca să afle programul de radio pe o săptămînă întreagă. Pe lîngă programul zilnic al celor două posturi bucureştene, programul ,,Radio" publică biografiile şi portretele tuturor compozitorilor romîni, de la cei mai renumiţi pînă la simpli debutanţi, biografiile şi portretele dirijorilor, soliştilor şi chiar ale cîntăreţilor de muzică uşoară, care distrează publicul pe la diferite grădini de vară sau restaurante. Apar în paginile lui şi biografiile şi portretele scriitorilor, actorilor, precum şi scurte recenzii literare, reportaje, scenarii, etc. Dar niciodată n-am văzut în acest program vreo reproducere după o operă de artă. Nici măcar rarele, o, atît de rarele şi scurtele emisiuni pe care posturile de radio le consacră manifestărilor de artă plastică nu sînt anunţate în programele publicate de această revistă, fiind cuprinse toate în titlul generic de ,,Album cultural".

Neputîndu-mi explica această ciudată omisiune, m-am întrebat: oare cei de la programul Radio n-au aflat pînă acum că există şi arte plastice în ţara noastră? Oare operele unui Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian merită mai puţin să fie popularizate decît acelea ale trioului Victoria Manolescu, Margareta Mureşanu şi Mona Scotti? Oare în cultura romînească artele plastice joacă un rol mai puţin important decît muzica uşoară sau teatrul de păpuşi?

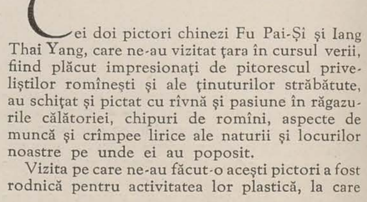
La toate aceste întrebări revista ,,Programul de Radio" ar putea da un singur răspuns mulţumitor, asigurînd de aci înainte în paginile sale locul cuvenit şi popularizării artelor plastice.

I. J.

O VIZITĂ RODNICĂ

Cei doi pictori chinezi Fu Pai-Şi şi Iang Thai Yang, care ne-au vizitat ţara în cursul verii, fiind plăcut impresionaţi de pitorescul priveliştilor romîneşti şi ale ţinuturilor străbătute, au schiţat şi pictat cu rîvnă şi pasiune în răgazurile călătoriei, chipuri de romîni, aspecte de muncă şi crîmpee lirice ale naturii şi locurilor noastre pe unde ei au poposit.

Vizita pe care ne-au făcut-o aceşti pictori a fost rodnică pentru activitatea lor plastică, la care



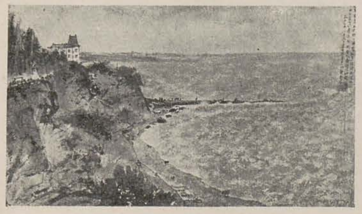
I. ROSS — Fu Pai Şi, pictor grafician

s-a adăugat un preţios mănunchi de noi lucrări, ale căror imagini artistice, fie că au fost concepute şi pictate în viziune europeană (Ian Thai Yang), sau în stilul clasic realist chinez (Fu Pai-Şi), au darul de-a păstra totuşi climatul

I. ROSS — Iang Thai Yang, pictor

romînesc. Privindu-le, remarci cu deplină satisfacţie, o autenticitate a motivului naţional pictat, coloritul său local, zugrăvit de autori în tonuri proaspete şi vii, fluide şi vaporoase, care străbate prin stilul tradiţional valoros al picturii chineze, existent şi în arta unor artişti contemporani.

G. P.



Fu Pai Şi, Peisaj la Vasile Roaită — acuarelă

O STAMPĂ JAPONEZĂ

„... Şi-atunci, drept pedeapsă, l-au legat, ca pe un alt Sfînt Sebastian, de un copac — adevărat stîlp al infamiei. Micul novice al unui templu budist, Ota Toyo, în vîrstă de treisprezece ani, începu a plînge. Şi lacrimile curgîndu-i şiroaie, udară ţărîna. Şi în ţărîna moale acum, băiatul pedepsit că nu se putea dezbăra de viciul desenului, uitînd astfel de cele sfinte, prinse a desena cu degetele picioarelor, o droaie de şoareci... Şi cînd călugărul cel bătrîn, care îl pedepsise, veni la asfinţit să-l elibereze, rămase înmărmurit. Încă puţin, şi pe băiat l-ar fi mîncat de viu rozătoarele. Cînd se dumiri însă că totul nu fusese decît o plăzmuire, tare se minună. Şi de atunci băiatului i se dădură dascăli într-ale desenului şi faima lui crescu cu timpul tot mai mult.... »

Aceasta e legenda creată în jurul începuturilor carierii unuia din cei mai mari pictori japonezi, Ota Toyo — poreclit mai tîrziu Şeşue, născut pe la mijlocul veacului al XV-lea, la Kioto, şi care va fi sărbătorit anul acesta în cadrul festivităţilor organizate de Consiliul Mondial al Păcii.

Legenda ne-a fost povestită de graficianul chinez Fu-Pai-Şî, care ne-a vizitat de curînd ţara şi care, în China Populară, este unul din biografii pictorului de acum o jumătate de mileniu.

Ota Toyo a trăit aşa dar în plin regim feudal. Talentul înnăscut, şi l-a îmbogăţit însuşindu-şi de la maeştrii mai bătrîni arta gravurii chineze. Se vede treaba că vroia să ştie şi mai mult, să pătrundă tot mai adînc în tainele încă nedezvăluite. Aşadar, la vîrsta de 47 de ani, părăseşte Japonia şi intră în China prin portul Ning Puo. A dus în ţara marilor, străvechilor tradiţii artistice, o viaţă cît se poate de modestă, de retrasă, îndărătul zidurilor unui templu budist, Ten-Tong. Apoi s-a îndreptat spre Hanceu. Călătorea, învăţa. A ajuns la Peking. Era bine cunoscut şi în ţara prietenă. A primit comanda unei fresce la palatul imperial din Peking. Domnea, pe atunci, un împărat al dinastiei Ming. După doi ani, Şeşue se întoarce în Patrie. Japonia l-a venerat încă din viaţă, denumindu-l « graficianul cel sfînt ». Arta lui este o admirabilă îmbinare a tradiţiei valoroase a graficei chineze cu stilul naţional japonez. A creat un nou curent, o şcoală nouă, care i-a purtat şi numele. De atunci, lucrările lui fac parte din tezaurul artistic al statului japonez.

De pe urma lui, au rămas lumii, în total, 80 de lucrări: optzeci de capodopere; optzeci de mărturii ale unei civilizaţii şi vieţi. Repartizate astfel: În Statele-Unite, la Boston, trei; în Anglia, la Londra, una, aparţinînd statului, şi una într-o colecţie particulară. China nu posedă nici una. Restul, după cum am spus, sînt adăpostite în sanctuarul artistic al Japoniei. Totuşi, mai există una: la Muzeul de Artă al R.P.R. După părerea lui Fu-Pai-Şi, de o mare valoare, care ridică prestigiul colecţiilor de artă ale ţării noastre. Stampa merită cercetată cu toată atenţia, studiată în amănunţime, cunoscută de tot mai mulţi vizitatori. Prezent şi în ţara noastră, marele Şeşue va fi sărbătorit, deopotrivă pentru măestria lui ca şi pentru imboldul pe care l-a dat, la vremea sa, în crearea unei arte noi, îmbogăţite, pentru pilda de colaborare, pe plan cultural, cu o artă înaintaşe.

IDEI DESPRE ARTĂ

Savantul, ca şi artistul este obligatul posterităţii. În ziua cînd dragostea pentru artă şi pentru ştiinţă devine o satisfacţie egoistă, omul care jertfeşte mulţumirea celorlalţi oameni propriei sale plăceri, este pedepsit în însăşi opera sa: ea rămîne ascunsă, uitată, nefolositoare veacuri de-a rîndul.

. . . .

Arta pentru artă este un cuvînt van. Arta în slujba adevărului, a bunătăţii, a frumosului, iată religia pe care o caut.

. . . .

Nu există nici o îndoială că poporul este un mare focar de inteligenţă şi de inspiraţie.

George Sand

Cred din ce în ce mai mult că tablourile ce trebuiesc făcute pentru ca pictura actuală să fie în întregime ea însăşi şi să se ridice la o înălţime echivalentă piscurilor senine pe care le-au atins sculptorii greci, muzicienii germani, romancierii francezi, depăşesc forţa unui individ izolat; probabil ele vor fi create de grupuri de oameni ce se vor întovărăşi ca să execute o idee comună.

Vincent Van Gogh

Arta nu este un cavou fastuos pierdut în visul imuabil al unei eternităţi solitare, de veacuri apuse. Ea aparţine desfăşurării vieţii, adaptîndu-se fără încetare surprizelor care o asaltează, explorînd sanctuare de realitate necunoscute de-a lungul pelerinajului său spre un viitor tot atît de deosebit de trecut, pe cît este arborele deosebit de sămînţa sa.

Rabindranath Tagore

Pe cînd se ocupa cu rîvnă de lucrările basilicei Sf. Petru, cineva i-a spus lui Michelangelo că Paul al IV-lea voia să-i ceară să îndrepte „Judecata din urmă", din pricina anumitor goliciuni care apăreau jignitoare pentru decenţă. Bătrînul, mîniat, dădu acest răspuns răspicat: „Spuneţi papii că ceea ce-l supără nu este decît un neajuns lesne reparabil: să schimbe lumea, şi picturile vor fi şi ele schimbate."

Delacroix

Arta fără idee, este un om fără suflet, adică un cadavru.

Belinski

Ce vă închipuiţi că este un artist? Un nerod care n-are decît ochi dacă e pictor, decît urechi dacă este muzician, sau cîte o liră la fiecare etaj al inimii, dacă este poet; sau, dacă este boxer numai muşchi? Dimpotrivă, el este totodată o fiinţă politică, veşnic treaz la sfîşietoarele, înflăcăratele sau paşnicele evenimente ale lumii, la a căror imagine el se adaptează. Cum este cu putinţă să te dezinteresezi de ceilalţi oameni, şi în virtutea căror moliciuni contemplative să te desprinzi de viaţa pe care ei ne-o oferă cu atîta dărnicie? Nu, pictura nu este făcută să decoreze apartamentele; ea este o armă de război, ofensivă şi defensivă împotriva inamicului.

Pablo Picasso

Din *Antologia Scrierilor despre Artă*, Paul Eluard—Ed. Cercle d'Art-Paris

ENGELS-CARICATURIST

Ştiaţi că, printre îndeletnicirile din tinereţe ale lui Friedrich Engels, erau compoziţia, poezia şi desenul? Aşa cum aflăm de la unul din biografii săi, colaboratorul de mai tîrziu al lui Karl Marx, pe cînd era elev la liceul din Elberfeld, în anii 1834—1837, manifesta un deosebit interes pentru caricaturi. „Predilecţia pentru desenul umoristic, scrie biograful, se vădea mai ales în caricaturile lui, cu care

1

2

3

4

Engels biciuia moravurile vremii sale, şi dovedesc diferitele etape în dezvoltarea şi lupta lui ideologică. El combate pietismul, de pe poziţiile raţionalismului kantian, ale concepţiei istorice a lui Herder, pentru ca mai tîrziu să devină partizan al lui Hegel şi Feuerbach, şi, după ce pleacă în Anglia — socialist şi colaboratorul lui Marx, cu care scrie Manifestul Comunist şi lucrările lui proprii. Caricaturile din acea epocă, exprimă opiniile sale faţă de diferitele manifestări sociale din patria sa. In 1841 el se înscrie ca voluntar în armată. Cazarma Regimentului de Artilerie din Berlin, unde îşi făcea stagiul, se afla lîngă Universitate, pe care Engels o frecventează în timpul său liber, audiind cursurile de filozofie. Într-o scrisoare trimisă sorei sale, la 1 ianuarie 1842, el adaugă caricatura (1) cu următoarea explicaţie: ,,Aici mă vei vedea în uniformă şi cum mi-am azvîrlit pe umeri mantaua, romantic şi foarte plastic, cu totul împotriva regulamentului".

(2) In cea de a treia şi a patra decadă a veacului XIX, Engels, sub pseudonimul Friedrich Oswald, colabora la ziarul ,,Telegraful Germaniei", organul grupului literar progresist ,,Tînăra Germanie". Aici, el a publicat Scrisorile din Wupperthal, care au pus în mare încurcătură pe părinţii lui, care duceau discuţii aprinse despre curentele religioase. In caricatura sa, Engels persiflează aceste discuţii familiare.

(3) Aceste mici caricaturi exprimă multitudinea curentelor literare şi ideologice prin care a trecut şi Engels în timpul frămîntatelor lui aspiraţii, înainte de a pleca în Anglia, unde devine comunist. În aceste caricaturi el biciuieşte liberalismul plat al burgheziei şi filistinismul ideilor unor materialişti. De la stînga la dreapta: tristeţe paşnică, dedublare modernă, emanciparea trupului, emanciparea femeii, binefăcătorul materialism modern (sus, la dreapta), spiritul vremii (jos, la stînga).

(4) Caricatura grupului de tineri hegelieni care se numeau ,,liberi", de care se alipise în 1841 Engels. Tinerii hegelieni luptau împotriva sistemului feudal prusac absolutist, a făţărniciei bisericii în domeniul filozofiei şi filozofiei religiei, deşi ei înşişi nu se puteau elibera din cercul strîmt al clasei lor.

G. D.

ARHITECŢI ŞI MEDICI ARTIŞTI PLASTICI

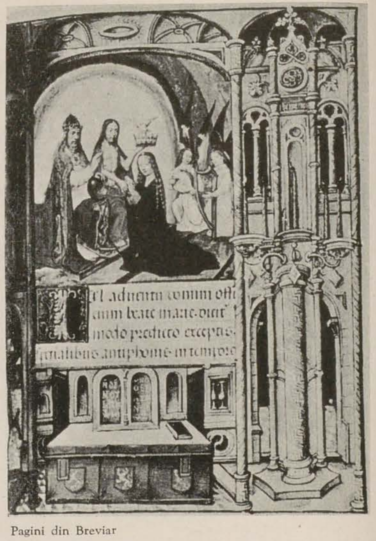
Nivelul artistic al unui popor nu-l dovedesc numai producţiile marilor săi creatori, ci şi producţiile sau preocupările artistice ale oamenilor din alte profesiuni decît cea de artist. Cu cît poezia, muzica şi artele plastice sînt gustate de mai mulţi şi cu cît ele sînt cultivate mai stăruitor de către oamenii din alte profesiuni, se poate spune că arta are răsunetul cuvenit, este adînc trăită şi năzuită. Iată că şi în plastică, în ultima vreme, se manifestă o seamă de fenomene cu totul îmbucurătoare, care dovedesc că arta a ajuns o necesitate nu numai pentru artiştii profesionişti.

Recentele expoziţii, una a unui arhitect şi alta a unui grup de medici, aceştia prezentîndu-se pentru a treia oară în faţa publicului, aduc încă o mărturie a faptului că sîntem un popor înzestrat şi că arta poate fi împrospătată nu numai din rîndurile profesioniştilor. De fapt, expoziţiile, la care ne referim, nu sînt ale unor diletanţi. Tînărul arhitect Nicolae Vlădescu care expune la Casa Arhitecturii o serie de picturi în ulei, guaşe, acuarele şi desene legate de aceeaşi temă: «Monumente din epoca lui Ştefan cel Mare» vădeşte o certă vocaţie artistică. În uleiuri (nu însă şi în grafică) a izbutit să-şi însuşească o tehnică într-adevăr picturală, nu ferită de influenţele unor colorişti ca Petraşcu, Ciucurencu sau Ion Mirea, dar mînuită cu multă sensibilitate proprie şi ajungînd la viziuni cu totul autentice. Ca şi pictorul profesionist Gheorghe Răducanu, care a expus cam în aceeaşi vreme, arhitectul N. Vlădescu ne dovedeşte că documentarul se poate admirabil îmbina cu picturalitatea, adevărul istoric cu interpretarea liric coloristică. Monumentele de la Suceava, Putna, Rădăuţi, Voroneţ sau Cetatea Neamţului sînt înfăţişate de N. Vlădescu în peisajul lor specific, cu atmosfera şi coloritul lor, potenţate, dar nu denaturate.

Din grupul celor şase medici-pictori, Vasile Baboe, Mircea Dumitrescu, Marcel Grubea, Ion Ionescu, Constantin Parhon şi Corneliu Petrescu, care au expus în pavilionul C. din Parcul I. V. Stalin, unii pot fi judecaţi după cele mai exagerate criterii, ca adevăraţi artişti. Sînt la a treia expoziţie şi se poate vorbi la patru din ei de o serioasă dezvoltare în viziune şi tehnică. Doctorul C. Parhon, care a luat lecţii la Iaşi cu Octav Băncilă şi alţi maeştri, este un peisajist cu temeinic spirit de observaţie şi cu darul de a poetiza natura, fie că pictează la Plovdiv, la Sighişoara sau în preajma Bucureştilor. Anul acesta, l-am găsit îndreptîndu-se spre o simplificare a paletei, spre o mai mare consistenţă a construcţiei plastice, spre o anumită sinteză sobră între formă şi culoare. Doctorul Ion Ionescu se impune mai ales în peisajele urbane, redate cu o vibrantă şi strălucitoare picturalitate, în care valoraţia însă este mai iscusită decît construcţia formelor, iar atmosfera are uneori un autentic dramatism. Mai divers în viziunile sale şi tot colorist, cu un simţămînt modern al nuanţelor şi amănuntelor caracteristice, este doctorul Corneliu Petrescu, peisajist, dar şi portretist, aducînd de asemenea numeroase viziuni de circ şi bîlci, ingenios înfăţişate, unele patetice, altele pline de umor. Elev al lui Şirato, doctorul Vasile Baboe cultivă viziunile mai stilizate inspirate de viaţa, portul şi ţinuta ţăranilor din Făgăraş şi lucrările sale, executate într-o tehnică mixtă, tempera şi acuarelă, uneori lucioasă, alteori mată, au un aer decorativ, din care nu lipsesc esenţa realităţii sau transfigurarea folclorică.

Chipuri de oameni de la ţară alături de peisaje stilizate şi cu aer de basm îl înrudesc ca viziune cu unii artişti ca Magdalena Rădulescu, Ion Vlasiu şi Ion Mirea, dar deosebindu-se de ei atît prin armoniile simple şi puternice, cît şi prin decorativitatea mai rudimentară, dar nu mai puţin expresivă.

P. Com.



Pagini din Breviar

BREVIARUL DE LA MUZEUL BRUCKENTHAL

In 1803, Samuel Bruckenthal, guvernator al Transilvaniei, lăsa posterităţii un palat cu 120 camere, ce adăposteau operele de artă şi cărţile ce le adunase în întreaga sa viaţă. Peste 180.000 volume cuprindea bibliotea sa, şi printre acestea se aflau mii de manuscrise şi incunabule.

Palatul fostului guvernator, după un secol şi jumătate, s-a transformat într-un muzeu modern ce-i poartă numele. În tezaurul acestui muzeu, printre obiectele de mare valoare istorică şi artistică, se află un Breviar de importanţă universală, datînd din secolul XV.

După opiniile cîtorva specialişti, se pare că breviarul este opera unor iluminişti şi caligrafi flamanzi. Pentru această ipoteză pledează anumite elemente de compoziţie, desen şi colorit ce se pot întîlni şi în pictura flamandă din acea epocă. Doi istoriografi dintre cei ce au studiat în trecut Breviarul — profesor Dr. Dudic şi Andor de Hervesi — atribuie însă manuscrisului o origină franceză, bazaţi pe anumite detalii aflate în cuprinsul lui.

Breviarul desfăşurat pe 619 pagini de text şi ilustraţii, cuprinde scurte rugăciuni, capitole din evanghelii, litanii, psalmi, oraţiuni, etc. — precedate de 24 pagini calendaristice, două pentru fiecare lună.

Toate paginile sînt ilustrate sau ornamentate, unele cu ilustraţii în pagină plină, altele cu ilustraţii compuse cu text, sau cu text împodobit cu cîmpuri ornamentale şi minunate elemente singulare: oameni, animale, păsări, insecte, flori, fructe, etc.

În afara aurului larg folosit pe fiecare pagină, atît în ilustraţii, cît şi în ornamentaţia textului, culorile folosite cu predilecţie sînt roşu, verdele smarald şi albastrul marin în armonii calde şi vii. Elemente foarte variate de desen arhitectonic intră aproape în toate ilustraţiile.

Valoarea inestimabilă a acestui Breviar constă mai ales în marea artă cu care sînt realizate compoziţiile cu personaje biblice şi scenele de gen, echivalînd în măiestrie breviarele celebre, « Le sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges », « Le Bréviaire de Martin d'Aragon » sau chiar « Les très riches heures du duc de Berry».

Pierzînd scoarţele originale şi mai ales coperta interioară, care ar fi dat indicaţiile necesare, Breviarul de la Bruckenthal aşteaptă cercetătorul competent, care să-i alcătuiască cu precizie fişa muzeistică.

D. D.

«IMPOSIBILITATE DE A COMUNICA»

Sînt cîteva decenii de cînd, în războiul declarat împotriva academismului, impresioniştii găseau ceea ce părea a fi ultimul cuvînt întru înnoirea limbajului plastic. Totuşi, ceea ce se arată a fi azi îndrăzneală, curînd devine formulă perimată, vetustă. Impresioniştilor le-au urmat alţii şi alţii, şi am avut astfel cubişti, futurişti, expresionişti şi, în ultima vreme, abstracţionişti, etc. etc.

Această ultimă descoperire occidentală a unei expresii plastice noi dă totuşi mult de gîndit criticii. Pînă şi hebdomadarul parizian «Arts» în nr. 618/957, sub pana criticului Alain Jouffroy nu se mai sfieşte să proclame falimentul abstractismului, E adevărat că acesta nu este condamnat în sine, că presa «binecugetătoare» nu-l socoteşte ca pe o ultimă şi absurdă excrescenţă anarhică, morbidă, pe trupul deja vlăguit al artei atlantice. Ea tinde mai degrabă să-l asimileze acelei veşnice năzuinţe a omului de a explora necunoscutul în căutarea pietrei filozofale,

Ceea ce trebuie reţinut însă din articolul publicat în revista «Arts» («*Drama tinerei picturi izbucneşte la salonul de Mai*») este spaima pe care şi-o mărturiseşte Jouffroy în prezenţa unei atmosfere de coşmar, a viziunii cu adevărat danteşti ce se degajă de pe panourile expoziţiei. Imaginile ce apar spontan din vîrful peniţei criticului sînt acelea pe care ne-am obişnuit să le întîlnim în basmele fantastice: «Tot ceea ce numim «pictura tînără» ne dă senzaţia unui tangaj pe marele vapor dezolant şi dezmembrat al delirului şi al fricii. Şi, ceea ce izbeşte privirea nu sînt atît diferenţele de tuşă, de «grafism», de grosime a pastei, cît climatul în care se scaldă, un climat făcut din panică, din şovăieli, din eşecuri, un climat al fricii, al rătăcirii, un climat al stridenţei». Din aceste opere se degajă apoi o cumplită profeţie: «a haosului pustiitor, a unui sumbru apocalips, un coşmar de zgură şi de tină, peste care trecînd vijelia, nu au mai rămas decît cioburile»...

Şi criticul relevă mai departe deznădejdea, anxietatea pe de o parte, revolta donkijotescă împotriva lipsei de anxietate pe de altă parte, protestul împotriva certitudinilor sau protestul pur şi simplu împotriva nimicului.

Cu prilejul aceleiaşi expoziţii, Jouffroy ne mai vorbeşte şi de o altă faţetă a actualei «tinere picturi», Anume aceea a «imposibilităţii sale de a se exprima» Aceasta, în ciuda intenţiilor autorilor, care ştiu găsi operelor lor titluri din cele mai poetice: *Visuri mobile*; *Oscilaţia cortului*; *Abolirea privilegiilor*; *Intunecate ospăţuri ale cărnii*... La urma urmelor, se întreabă cu o prefăcută naivitate criticul, îndărătul acestor titluri poetice trebuie totuşi să se «ascundă realităţile trăite sau visate pe care pictorul vrea să le comunice, întocmai după cum au făcut-o şi poeţii moderni».

Ne îngăduim cu toată modestia, să răspundem noi criticului: imposibilitatea de a «comunica», se rezumă în faptul alegerii acelor teme care — cu toată bunăvoinţa din lume — nu pot fi exprimate, pentru motivul că nu au ce exprima — şi deci nici ce comunica. Pentru motivul că neantul, haosul, cu greu ar putea fi redate în imagini plastice inteligibile. De data aceasta însă înseamnă să depăşim cadrul unei discuţii despre arta figurativă în opoziţie cu arta abstractă. Am intra într-un domeniu în care noţiuni acceptate, reguli ştiute, bunul simţ comun s-ar topi în magma densă a iraţionalului, iar în cazul acesta ar trebui să recunoaştem că tragedia tinerei picturi franceze capătă cu adevărat nuanţe apocaliptice. Lucru pe care n-am vrea să-l admitem. Cu atît mai mult cu cît ştim că această «tragedie» nu este un fenomen general, că tînăra şcoală franceză continuă tradiţia valoroasă a înaintaşilor săi.

ISTORIA UNIVERSALĂ A ARTEI

Necesitatea întocmirii unei noi istorii universale a artelor devenise acută în U.R.S.S., atît datorită recentelor descoperiri (în domeniul artelor primitive şi antice) cît şi impulsului dat de hotărîrile Congresului al XX-lea pentru reevaluarea patrimoniului plastic moştenit de milenii. Şi astfel largile mase de cititori sovietici au căpătat de curînd posibilitatea de a cunoaşte dezvoltarea istorică a artelor, pe baza unei vaste lucrări intitulate « Istoria Universală a Artelor », întocmită în cadrul cîtorva mari instituţii de artă din Uniunea Sovietică.

Primul volum — sosit la noi în ţară — consacrat artei lumii antice, cuprinde istoria artei de la începuturile glaciaţiunii pînă la căderea Romei, înfiinţarea statului Gupţilor în India şi sfîrşitul perioadei hanilor din istoria Chinei.

Lucrarea se distinge de cele anterioare atît prin planul potrivit căruia este construită cît şi prin interpretarea deosebită a fenomenului artistic care — în concepţia autorilor volumului — încetează de a mai fi un simplu joc gratuit « ein schönes Spiel der Empfindungen » cum spunea Immanuel Kant, integrîndu-se în domeniul cunoaşterii, jucînd un rol de seamă în procesul istoriei evoluţiei popoarelor. Un alt element care augumentează valoarea lucrării este includerea în complexul istoriei artei antice a artei sciţilor şi vechilor cetăţi din nordul Mării Negre, artei Transcaucaziei antice şi a vechilor state din Asia de mijloc (Horezm, Sogdiana, Partia, Bactria). Volumul cuprinde peste 650 planşe, hărţi şi schiţe ce oferă o viziune amplă a epocilor ilustrate.

CERAMICA ROMÎNEASCĂ LA STOCKHOLM

După Stockholm, expoziţia de ceramică romînească, trimisă de Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea, a fost prezentată în cadrul Tîrgului internaţional de mostre de la Göteborg.

La deschiderea oficială a Tîrgului au participat numeroase personalităţi suedeze şi străine. Cu acest prilej expoziţia romînească a fost vizitată şi apreciată şi de regele Suediei Gustav VI, care s-a interesat de ceramica modernă din R.P.R. Organizatorii expoziţiei au oferit regelui un vas romînesc de ceramică datînd din 1800.

După aprecierea organizatorilor Tîrgului, expoziţia de ceramică romînească, unica expoziţie cu caracter cultural şi unica expoziţie de ceramică din cadrul tîrgului, a fost cea mai originală şi cea mai atractivă. Vizitatorii ei au

Gustav al VI-lea regele Suediei, vizitînd expoziţia

apreciat mult frumuseţea artei populare romîneşti şi mulţi s-au interesat de posibilitatea de a cumpăra obiecte romîneşti din ceramică.

Expoziţia s-a bucurat de o largă popularitate prin presă, radio şi televiziune.

LIONELLO VENTURI

După cum arată criticul plastic sovietic A. Vladimirski, Lionello Venturi, marele specialist italian în istoria artei se dovedeşte a fi un profund cunoscător al obiectului activităţii sale, un istoriograf bine informat şi care ştie mai ales să rezolve cu îndrăzneală problemele de istorie a artei.

Aceasta a făcut desigur ca editura de literatură străină din Moscova să publice traducerea în limba rusă a două din lucrările recente ale istoricului italian şi anume « Pictorii moderni » şi « De la Manet la Lautrec ».

Un merit deosebit al lucrării lui L. Venturi — stă scris în prefaţa editurii sovietice — este că aceasta nu s-a limitat la examinarea procesului istorico-plastic, la evoluţia artei maeştrilor, ci că a pus şi problema valorii plastice a diferitelor lor lucrări. În studiile sale autorul dovedeşte o uimitoare stăpînire a procedeelor analizei plastice...Unul din principalele criterii de apreciere a tabloului este la L. Venturi valoarea lui plastică, capacitatea artistului de a-şi transpune impresiile vizuale în limbajul formelor, planurilor, culorilor şi liniilor, care — toate la un loc — crează unitatea plastică a tabloului ».

« Problema — mărturiseşte de altfel însuşi Lionello Venturi — nu constă în a descrie soarta unei capodopere îmbălsămate, ci în a-i urmări dăinuirea în eternitate, viaţa ei dezvoltată în conştiinţa noastră estetică ».

Artiştii prezentaţi de Venturi sînt aproape cu toţii francezi (în afară de Goya şi Constable, sînt analizaţi David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec).

PUTEREA CARICATURII

În revistele umoristice turceşti « Acbaba » şi « Dolmuş » precum şi în presa zilnică apar nenumărate lucrări ale caricaturiştilor turci dintre care Samin Baldjoglu, Turhan Selciuc şi Nehar Tiulbec se bucură de o remarcabilă popularitate. Caricaturile lor, realizate cu multă măiestrie artistică şi de un sugestiv graficism, avînd un conţinut de stringentă actualitate, plac şi sînt viu comentate. În ultimul timp un nume nou obţine succese mari în masa publicului cititor. Este vorba de tînărul

FERUN DOGAN, caricatură reprezentînd un ţăran turc neras, desculţ, cu brîu şi şalvari dar care poartă... monoclu, redingotă şi cilindru...

desenator Ferun Dogan care a publicat, recent, o culegere din caricaturile sale, intitulată « Satul modernizat ». Cu multă vervă, cu un ascuţit simţ al satirei şi pamfletului, Dogan înfăţişează aspecte din viaţa socială a satului turcesc în condiţiunile pe care i le creează regimul de astăzi. Culegerea s-a bucurat, încă din prima zi a apariţiei, de un răsunător succes de librărie, din vitrinele cărora a dispărut încă înainte de a se fi epuizat ediţia, ea fiind clasificată de autorităţi şi interzisă de a se mai vinde. Cărui fapt se datoreşte interesul stîrnit de tînărul caricaturist? Desenului său de un stil personal, satirei sale biciuitoare, subiectelor de o stringentă actualitate, dezvăluirii cu curaj a situaţiilor care contravin eticei, dreptăţii sociale, înfăţişării samavolniciei unor diriguitori. Caricaturile lui Dogan sînt o aspră flagelare a falsei şi facticei modernizări a unei ţări şi mai ales a satului turc încă puternic tributar feudalismului, a ultragierii felului de viaţă autohton prin grefări importate ale aşa zisei americanizări de către cei în ale căror mîini se află destinul actual al poporului turc. Caricaturile vorbesc de la sine; ele nu au nevoie de nici un text la care autorul renunţă de altfel. Alfabetul lui e linia, plină de vervă, desenul dinamic, suficient de grăitoare în prezentarea subiectelor, a ideilor. Tîlcul poate fi descifrat de fiecare dintre acei cărora li se adresează caricatura, autorul lăsîndu-i toată libertatea de discernămînt şi pătrundere. Îndeosebi sînt urmărite subiectele privind « americanizarea » satului turc. Iată cîteva dintre ele. Armament greu american, tunuri şi mitraliere de ultimul tip puse în poziţii potrivnice la o distanţă foarte apropiată. Armele sînt în plină acţiune. Tunurile trag, mitralierele varsă foc. Cine luptă cu ele? Luptă ţăranii turci din două sate spre a cuceri un ogor. Tîlcul acestei caricaturi ar fi acela că Turcia, care este înarmată de americani, cheltuieşte pentru armament, construcţii militare şi întreţinerea unei armate de cinci sute de mii de soldaţi o jumătate din bugetul ei anual, în timp ce milioane de ţărani cu pămînt puţin sau fără pămînt luptă să obţie un petec de ogor spre a putea trăi. Altă caricatură înfăţişează locuinţele ţăranilor: bordeie îngropate în pămînt semănînd cu nişte muşuroaie de cîrtiţe. Din sat nu lipsesc însă reclamele americane: «Cumpăraţi ascensoare moderne...», «Învăţaţi limba engleză...». Din sat iese un ţăran răpciugos şi cere cu un gest plin de eleganţă... să i se facă loc pentru « limuzina sa ». Construcţiile de case noi sînt arătate într-o caricatură în care oficialitatea le inaugurează într-un cadru festiv, de către nişte personaje în frac şi cilindru. Unul din ele, cel mai important bine înţeles, taie panglica în dosul căreia se cască gaura neagră a unei peşteri de troglodit: « noua locuinţă » a ţăranului din Anatolia.

Pe lîngă arme, ascensoare şi reclame, americanii au adus în Turcia şi deşănţatul lor dans « rock and roll », primit însă cu ostilitate şi desgust de către opinia publică. Dogan persiflează dansul, desenînd nişte cadîne desculţe şi în şalvari, cu faţa ascunsă sub feregea, ţopăind în ritmul desmăţat al dansului american. Nu mai puţin sînt combătute ignoranţa, analfabetismul şi superstiţiile care stăpînesc satul turc în epoca tehnicii celei mai moderne. Cum? Un hoge citeşte rugăciunea lui de seară în faţa unui tractor american care nu vrea să pornească. Un alt hoge învaţă pe copiii turci vechiul alfabet abolit de Ataturk. În altă parte se vede un ţăran cu haremul lui, deşi şi poligamia a fost desfiinţată prin lege. Ce a inspirat pe Dogan să facă aceste caricaturi? Multe din tractoarele americane nu mai pot fi folosite din lipsa pieselor de schimb, o jumătate din sate sînt fără localuri de şcoală, copiii fiind lăsaţi pe seama hogelor semidocţi, care nesocotesc reforma învăţămîntului, ţăranii nu ţin seama de abolirea poligamiei.

Culegerea de caricaturi se deschide cu desenul pe care-l reproducem aici: un ţăran turc neras, desculţ, cu brîu şi şalvari dar care poartă... monoclu, redingotă şi cilindru, cu care salută şi pare că vrea să întrebe: « Cum vi se pare, nu-i aşa că-mi şade bine? » El este expresia tipică a paradoxului şi ridicolului ajutor american sub care se ascunde deloc paradoxalul comerţ imperialist ahtiat să cîştige mai mulţi dolari. Era deci explicabil că pamfletele lui Dogan să irite pe business-manii yankei şi pe servilii lor complici care, jenaţi, au dispus confiscarea şi interzicerea albumului de caricaturi, adevărată fişă socială a consecinţelor « prieteniei de peste ocean ».

GRAFICA IUGOSLAVĂ

B. PRODANOVICI — Ţigani — gravură în lemn

M. PETROV — Spălătoreasa — gravură în lemn

Expoziţia de pictură jugoslavă pe care am văzut-o anul trecut, la noi în ţară ne-a arătat mai cu seamă lucrările artiştilor plastici modernişti. În afara acestora, mulţi artişti plastici jugoslavi au rămas credincioşi poziţiilor realismului, inspirîndu-se din adevărurile directe ale vieţii poporului lor. Între aceştia se află cu deosebire graficienii, între care Mihailo Petrov, Bojidar Prodanovici, Milovoe Nicolaevici sînt cei mai cunoscuţi şi cei mai activi.

Forţa de expresie pe care o are acest gen, conturul puternic al desenului, efectul direct al alb-negrului, fac ca impresia să se transmită cu mai multă forţă, mai imediat, emoţia să fie mai concentrată, valorile plastice mai pregnante. Graficienii jugoslavi posedă aceste calităţi şi ele sînt evidente în lucrările pe care le ştim. Reproducerile noastre de aici sînt o mărturie concludentă în această privinţă.

Redactor şef: J. PERAHIM; Colegiul redacţional: CORNELIU BABA, RADU BOGDAN, PETRU COMARNESCU, MAC CONSTANTINESCU, CAMILIAN DEMETRESCU, ION JALEA, IONEL JIANU, MARIN MIHALACHE, MIRCEA POPESCU, ANDREI SZOBOTKA

Macheta artistică: ANDREI CRISTEA

Redacţia revistei: Bucureşti, str. Constantin Mille nr. 5—7—9 Tel. 3.75.61.

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă nr. 133—135. Bucureşti
Policromii: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28. Bucureşti
Fotografii: „Decorativa"

LEI 12